



## **La scala del Viaggio. Processi di ricreazione dell'architettura**

Tesi di dottorato di Adriana Bernieri | Tutor Prof. Pasquale Miano



**La scala del Viaggio. Processi di ricreazione dell'architettura**

Tesi di dottorato di Adriana Bernieri  
Tutor Prof. Pasquale Miano

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Dipartimento di Architettura  
Dottorato in Architettura – Il progetto di architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente  
XXX ciclo – 2014/2017  
Coordinatore Prof. Michelangelo Russo



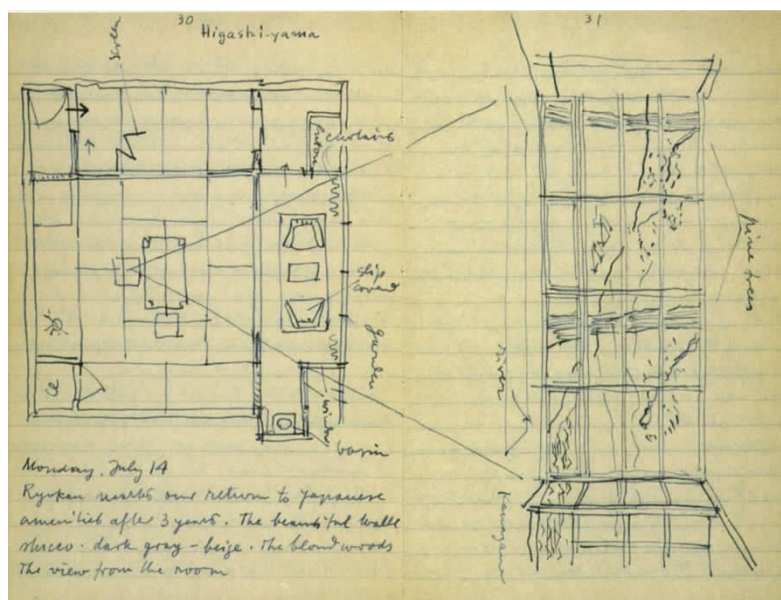
## Indice

Premessa	p. 5
Introduzione. Riconoscere una pratica e definire un campo di ricerca. Dal viaggio archeologico al viaggio <i>sottinteso</i>	p. 10
<u>Capitolo I.</u> Viaggi e <i>Ri</i> -Viaggi. Cultura odepórica e ideazione architettonica	p. 21
1.1 Lo spazio del viaggio	
1.2 Dal viaggio di architettura all'architettura del viaggio: elementi e vocabolari	
1.3 Meccanismi di <i>ri</i> -creazione	
1.4 La scala architettonica come <i>misura</i> del viaggio	
1.5 Villa Adriana (o dell'archeologia prima dell'archeologia)	
<i>intermezzo 1.</i> Jeanneret/Le Corbusier & Istanbul	p. 57
<u>Capitolo II.</u> Esercizi di viaggio. Trasposizioni elementari e materiche	p. 65
2.1 Livello zero. Immaginario d'archeologia	
2.2 <i>Postcard architectures</i>	
2.3 Il Cimitero nel Bosco. Pompei a Stoccolma	
<i>intermezzo 2.</i> Louis I. Kahn & Roma	p. 90
<u>Capitolo III.</u> <i>Transfers</i> immateriali del viaggio. Derivazioni complesse	p. 101
3.1 Tra <i>Un</i> - e <i>De</i> -Built	
3.2 Teorie interrotte	
3.3 Il Parc de la Villette. Manhattan a Parigi	
<i>intermezzo 3.</i> Aldo Rossi & New York	p. 125
<u>Capitolo IV.</u> Schemi-viaggio a confronto. Variazioni compositive	p. 135
4.1 <i>After-travels</i>	
4.2 Inverso. Implicito e sottinteso	
4.3 <i>Mindscape</i> s. Geografie del progetto	
Intermezzo 4 (a mo' di conclusioni). <i>Creative Displacement</i> . Il viaggio come strumento	p. 159
Bibliografia	p. 171

*Ho girovagato per il mio lavoro e anche per una mia persistente inclinazione  
alla curiosità e all'inquietudine.*

Giancarlo De Carlo  
Nelle città del mondo

## Premessa



Bernard Rudofsky, Travel-diary notes, Japan, 1958

“Il viaggio - nel mondo e sulla carta - è di per sé una specie di continua prefazione, un prologo a qualcosa che deve sempre ancora venire e sta sempre ancora dietro l’angolo; partire, fermarsi, tornare indietro, fare e disfare le valigie, annotare sul taccuino il paesaggio che fugge, si sfalda, si ricompone, mentre lo si attraversa, come una sequenza cinematografica con le sue dissolvenze e riassetamenti, o come un volto che muta nel tempo. E poi ritoccare, cancellare e riscrivere quegli appunti, in quel continuo trasloco dalla realtà alla carta e viceversa che è la scrittura, anche in questo senso molto simile al viaggio”<sup>1</sup>.

I caratteri di continuità e trasversalità del viaggio incuriosiscono da secoli molte discipline che, anche se differenti e distanti tra loro, si dimostrano confrontabili nel momento in cui si trovano ad affrontare sul tema medesimi aspetti da punti di vista che solo apparentemente sembrano incongruenti. Nella maggior parte dei casi, difatti, l’intento principale è sempre molto trainante in questo tipo di narrazioni, che siano esse di carattere storico, letterario o artistico: la conoscenza dei luoghi, la descrizione di paesaggi, la dinamica sovrapposizione di visioni appaiono aspetti costanti della scrittura. Il viaggio è

<sup>1</sup> Claudio Magris, “Vietato rompere nidi e scrivere prefazioni”, nell’edizione italiana di J. Saramago, *Viaggio in Portogallo*, Feltrinelli, Milano 2011, p.9

sempre stato, in questa ottica, un vero e proprio strumento di rappresentazione interpretativa, di conoscenza, di assimilazione di contenuti da parte di un individuo che è *volutamente* predisposto alla ricezione di informazioni sensoriali, in un processo di acquisizione che si presenta dinamico e multidirezionale.

Nello specifico, il brano citato proviene dalla prefazione a cura di Claudio Magris per l'edizione italiana di *Viaggio in Portogallo*, di José Saramago. Il ruolo della prefazione, in questo tipo di letteratura, appare fondamentale nel dare una chiave interpretativa ad una scrittura che, spesso, si rivela molto personale e introspettiva ma che allo stesso tempo avviene a partire da una interazione spaziale, con paesaggi e oggetti, molto intensa. È interessante constatare come tale caratteristica si riscontri anche negli scritti di architetti (come ad esempio per la prefazione di Stefano Boeri in *Viaggi in Grecia* di Giancarlo De Carlo<sup>2</sup> e quella di Mario Botta in *Motion, émotion* di Jacques Gubler<sup>3</sup>) o quelli in qualche modo inerenti all'architettura (ancora Magris per l'edizione italiana di *Immagini di città* di Walter Benjamin<sup>4</sup>), a sottolineare ancora una volta il genere letterario del viaggio come un'esperienza sensibilmente individuale, in alcuni casi parallela e con difficili riscontri diretti (o meglio, evidenti) nell'attività pratica, ma allo stesso tempo autentica fonte di ispirazione e confronto per la professione e la ricerca.

Alla luce di tale considerazione, non può prescindere dall'inquadramento teorico e concettuale della tesi un chiarimento sulla necessaria presenza, in forma più consistente rispetto ad altri casi di ricerca, di una interpretazione di tipo personale che ha fatto sì che determinati passaggi o approfondimenti fossero indagati in maniera più dettagliata di altri. Difatti, il percorso di ricerca qui presentato nella sua forma conclusiva, è cominciato e finito con un viaggio; si potrebbe dire che il primo sia stato di ispirazione, il secondo di conferma. Quindi, in un certo senso, gli assunti di seguito presentati sono stati alimentati e verificati durante il viaggio attraverso cui la ricerca stessa è stata condotta. Questo aspetto appare di fondamentale importanza nell'ottica di introdurre ad una argomentazione che in un contesto tematico molto ampio può sembrare molto selettiva nella presentazione dei contenuti, ma il cui intento è al tempo stesso di aprire a continuazioni possibili che potrebbero essere sviluppate maggiormente secondo altre tematiche o nell'approfondimento di nuove tipologie di interpretazioni e declinazioni del significato del viaggio per l'architettura.

Una posizione molto precisa che è stata assunta fin dall'inizio è ben espressa dalla scelta sull'inquadramento bibliografico come prima operazione di filtraggio, nella costruzione di un campo di indagine preciso all'interno di un tema così vasto. Difatti, la tesi, da questo punto di vista, si colloca a metà tra le ricerche propriamente sul viaggio e sull'attività odepórica degli architetti e le indagini compositive che sono tipiche della disciplina della

---

<sup>2</sup> Stefano Boeri, "Prefazione" in G. De Carlo (a cura di A. De Carlo), *Viaggi in Grecia*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 7-8

<sup>3</sup> Mario Botta, "Sette saggi + un abecedario" in J. Gubler (a cura di C. Gandolfi), *Motion, émotion. Architettura, movimento e percezione*, Chistian Marinotti Edizioni, Milano 2014, pp. 9-11

<sup>4</sup> Claudio Magris, "Prefazione", edizione italiana di W. Benjamin (a cura di E. Ganni), *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, pp. V-XII

progettazione. Dunque, lo sforzo è stato quello di lavorare in un campo innovativo della ricerca su questo tema, coniugando insieme questi due bordi disciplinari, nel tentativo di creare un ponte comunicativo tra l'atteggiamento teorico di alcuni esempi storici e un riscontro contemporaneo in materia di ideazione progettuale.

Un substrato fondamentale è occupato dalle ricerche e dalle pubblicazioni di Cesare De Seta, che dal punto di vista storico offrono un approfondito inquadramento sul tema del viaggio in architettura e in pittura, facendo importante riferimento anche ad esperienze di letterati come ad esempio Goethe o Montesquieu. Ma anche altri tipi di pubblicazioni, come ad esempio *Le città invisibili* di Calvino o i testi già citati, in particolare quelli di Magris, hanno fortemente contribuito alla costruzione di una interpretazione del concetto di viaggio<sup>5</sup> che, esterna ma per diversi aspetti già molto coinvolta nell'architettura, potesse essere maggiormente indagata dal punto di vista della disciplina compositiva.

Questo primo approccio ha fatto sì che si creasse una curiosità sul tema, soprattutto nell'aspetto più specifico che riguarda le attività di ri-composizione dei risultati odeporeici. Molte sono state, infatti, le rielaborazioni, come si vedrà in maniera più dettagliata di seguito, dei viaggi in nuova arte, nel senso più ampio possibile; poche sono, invece, le ricerche e le pubblicazioni che si occupano più dettagliatamente dell'indagine dei processi che a tali ricreazioni hanno condotto.

Dunque, per quanto è stato possibile constatare, la tesi si colloca attualmente in un tassello bibliografico non sufficientemente indagato sul tema del viaggio in architettura e che riguarda in maniera specifica la relazione tra viaggio e ideazione architettonica. Nonostante appaia un procedimento che si esplica per gradi di "evidenza" differente, il viaggio rappresenta sicuramente un tema ancora molto presente nel mondo dell'architettura e della progettazione, soprattutto per la insita proprietà multidisciplinare e interpretativa.

Di differente tipologia sono in effetti le ricerche che negli ultimi vent'anni hanno tentato di approfondire il dialogo tra viaggio e architettura. Un corrispettivo aggiornato, in forma di sintesi, delle indagini di De Seta potrebbe essere identificato nella pubblicazione del 2014 di Anne Hultsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, che opera un'interessante avvicinamento tra l'architettura e il concetto di narrazione attraverso il viaggio<sup>6</sup>. Invece, sullo stesso tema ma di diversa natura è la ricerca condotta al Centre Canadien d'Architecture di Montreal, coordinata da Giovanna Borasi e pubblicata nel 2010 con il titolo *Journeys: how travelling fruit, ideas and buildings rearrange our environment*, che si concentra sul viaggio non dal punto di vista della dimensione sociale e antropologica di movimenti e migrazioni (tema chiaramente molto presente nel panorama contemporaneo), quanto nella constatazione di

---

<sup>5</sup> cfr. Johann W. Goethe, *Italianische Reise*, Insel-Verlag, Lipsia 1929 [trad. it. E. Castellani (a cura di), *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983]; Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 1996; Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993

<sup>6</sup> Anne Hultsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, LEGENDA, Londra 2014

quanto e come fisiche trasformazioni del territorio o delle città siano coinvolte e influenzate da tali processi, in un significato collettivo dell'impatto della mobilità, in senso molto ampio, sulle nostre città<sup>7</sup>. Ragionando allo stesso modo per impatto, conseguenze e effetti, ma focalizzando questa volta sul tema del turismo e del ruolo che hanno assunto luoghi e monumenti del passato come icone del marketing contemporaneo, Joan Ockman e Solomon Frausto danno alle stampe nel 2005 una pubblicazione con una serie di contributi molto interessanti sul tema ad opera sia di importanti studi di architettura come Diller Scofidio e Herzog & De Meuron ma anche contributi più teorici come ad esempio quello di Marc Augé<sup>8</sup>.

Pubblicazioni, queste finora menzionate, che cominciano a creare una costellazione bibliografica definendo in qualche modo un bordo semantico molto denso, che si articola tra questioni dal carattere anche molto differente tra loro: aspetti storici, sociali e economici si alternano e insieme muovono verso un capovolgimento in una forma di indagine attiva dell'influenza del viaggio per l'architettura e l'ambiente costruito in generale.

Verso un discorso più specificatamente legato alla progettazione architettonica, si collocano le pubblicazioni a cura di Craig Buckley e Pollyanna Rhee, *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, nella quale sono presentati molteplici casi individuali (o interessanti accoppiamenti, come Le Corbusier e Freud) che mettono in luce pratiche e concetti legati a questa tematica<sup>9</sup>. In questa direzione è anche il contributo di Kay Bea Jones, *Unpacking the SuitCase: Travel as Process and Paradigm*, che, all'interno del volume *The Discipline of Architecture*, del 2001, appare interessante nella misura in cui contribuisce significativamente al tentativo di costruzione di un paradigma processuale del viaggio per l'architettura<sup>10</sup>.

L'importanza di una indagine comparativa tra le differenti esperienze individuali è stata sicuramente ispirata dalla tesi di dottorato di Luis Moreno Mansilla<sup>11</sup>, tassello in questo senso molto significativo per la ricerca qui presentata, ulteriormente alimentata anche dal lavoro pubblicato in *Travel, Space, Architecture* di Jilly Traganou e Miodrag Mitrasinovic (2009), basato anch'esso su confronti e affondi specifici in alcune questioni e/o personalità<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Giovanna Borasi (edited by), *Journeys: how travelling fruit, ideas and buildings rearrange our environment*, Canadian Centre for Architecture (Montréal), ACTAR, Barcelona 2010

<sup>8</sup> Joan Ockman, Solomon Frausto, *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, Prestel, Munich 2005

<sup>9</sup> C. Buckley, P. Rhee (eds.), *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking*, GSAPP Books, New York 2011

<sup>10</sup> Kay Bea Jones, "Unpacking the SuitCase: Travel as Process and Paradigm", in A. Piotrowski, J. Williams Robinson (eds.), *The Discipline of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001, pp. 127-157

<sup>11</sup> Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001

<sup>12</sup> Jilly Traganou, Miodrag Mitrasinovic (edited by), *Travel, Space, Architecture*, Ashgate, Burlington 2009

In definitiva, attraverso il quadro bibliografico brevemente descritto, è stata operata una delimitazione di un campo di indagine preciso in vista di un approfondimento maggiore, mirato ad una esplorazione nella questione ideativa dell'architettura legata alla pratica del viaggio. Tale obiettivo è esplicitato nella necessità di lavorare non su un caso singolo ma su un panorama di atteggiamenti, spesso tra loro anche differenti, in una dialettica per gradi eterogenei e osmotici tra introspezione individuale e ragionamento teorico collettivo.



## Introduzione

Riconoscere una pratica e definire un campo di ricerca. Dal viaggio archeologico al viaggio *sottinteso*

*Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in qualche modo l'evoluzione. [...] I rapporti sono un cerchio non chiuso; solo uno sciocco potrebbe pensare di aggiungere il tratto mancante o di cambiare il senso del cerchio. Non nel purismo ma nella illimitata contaminatio delle cose, delle corrispondenze, ritorna il silenzio; il disegno può forse suggerire e mentre si limita si amplia alla memoria, agli oggetti, alle occasioni. Il progetto insegue questa trama di nessi, di ricordi, di immagini pur sapendo che alla fine dovrà definire questa o quella soluzione; dall'altra parte l'originale, vero o presunto, sarà un oggetto oscuro che si identifica con la copia.*

Aldo Rossi<sup>13</sup>

I processi ideativo-compositivi del progetto di architettura si nutrono di elementi significativi esperienziali nella misura in cui tali processi avvengono in maniera totalmente libera, individuale e soggettiva; in poche parole, creativa. La loro articolazione è chiaramente di difficile interpretazione e definizione dal momento in cui appartengono ad una dimensione pressoché intangibile dell'architettura; per questo motivo, sembrerebbe mancare una motivazione precisa per cui una tesi di dottorato in progettazione architettonica e urbana debba assumersi il compito di indagare procedure il cui substrato scientifico non è facilmente individuabile, se non praticamente inesistente. Il classico ragionamento per schemi, modelli e metodologie non si rivela in questo caso utile; sono altri gli aspetti attraverso cui articolare il ragionamento di composizione ideativa e progettuale.

La tesi muove dalla constatazione che il progetto di architettura sia lo spazio in cui i luoghi fisici del mondo e i "luoghi mentali", che dal rapporto tra quelli fisici sono generati,

---

<sup>13</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 44-59 (prima edizione italiana: Pratiche, Parma 1990)

abbiano la possibilità di incontrarsi, confrontarsi e confondersi, dando peso e consistenza alla rete di immagini che in maniera totalmente speciale il viaggio è capace di costruire. Inteso come uno dei modi più profondi che l'uomo ha di abitare la terra<sup>14</sup>, il viaggio dà vita infatti a questa operazione di intersezione e sovrapposizione, attraverso la dinamicità che dimostra nel creare un prisma di traiettorie e di reti piuttosto che singole e isolate percezioni di luoghi<sup>15</sup>. Ma soprattutto, attraverso di esso vengono messe in risalto le connessioni che l'architettura è in grado di suscitare, sottolineando come le città e i territori non siano solo un immenso archivio di documenti del passato, quanto piuttosto un inventario del possibile<sup>16</sup>.

Il viaggio è quindi indagato nella sua condizione intrinseca di procedura *ri*-creativa, mettendo in luce un meccanismo attraverso il quale l'architettura osservata e ammirata non viene semplicemente assorbita, ma piuttosto estrapolata dalle sue connotazioni fisiche per diventare idea immateriale interiorizzata nell'individuo. Questa idea diviene parte di un magazzino della memoria, conservando però le caratteristiche proprie dell'architettura quali spazio, forma, materia; aspetto, quest'ultimo, fondamentale, nell'ottica in cui il tema verrà di seguito sviluppato. Si tratta di una impalcatura consistente, fatta di innumerevoli immagini sedimentate e solidificate, che sarebbe difficilmente approcciabile se non attraverso l'effetto che produce sull'architettura, nel senso più ampio possibile, di costruito e immaginato. È, quindi, sostanzialmente attraverso *l'architettura del viaggio*, intesa come esito del processo itinerante, che possiamo comprendere il viaggio di architettura nel suo intento progettuale. Ed è questo il motivo per cui una ricerca di dottorato in progettazione affronta questo tema: parametri di argomentazione, sviluppo e confronto, quali *dimensione* e *misura* sono presi in considerazione proprio al fine di inquadrare un ragionamento complesso entro termini basilari della disciplina quali lo spazio e la scala architettonici.

### *Il campo di indagine*

Il viaggio è sempre stato materia di studio e di ricerca in architettura, specialmente dal punto di vista storico e teorico. Cesare de Seta ricorda dell'esistenza di una vastissima bibliografia in materia, a partire dai viaggi religiosi del Medioevo fino al grande quadro storico conosciuto con l'espressione di *Grand Tour*. A questo seguiranno molti altri sviluppi durante l'Illuminismo e il Romanticismo, caratterizzati di volta in volta dagli specifici caratteri delle singole ere, nell'alternanza tra viaggi alla ricerca di conferme

---

<sup>14</sup> "Ovunque sia, l'errare resta l'essenza dell'abitare come lo stare tra terra e cielo, tra nascita e morte, tra gioia e dolore, tra opera e parola. Se con questo molteplice "tra" indichiamo il mondo, esso diventa la casa inabitata dai mortali" (Martin Heidegger, 1957; in C. Norberg-Schulz, *L'Abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984, p.19)

<sup>15</sup> cfr. Jilly Traganou & Miodrag Mitrasinovic (a cura di), *Travel, Space, Architecture*, op. cit.

<sup>16</sup> Bernardo Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari 2000

scientifiche e altri alla ricerca dell'espressione della propria individualità<sup>17</sup>. Pur secondo differenti declinazioni, dunque, la pratica odepórica si è sempre affermata come uno dei principali mezzi di conoscenza di territori, popoli, culture.

Tra i viaggiatori più curiosi, sicuramente gli architetti hanno costruito molto dei fondamenti culturali e teorici della disciplina attraverso il viaggio, dando manifestazione di una passione insita, caratteristica del legame tra viaggio e architettura. Difatti gli architetti, seguendo differenti metodologie di osservazione e apprendimento, la maggior parte delle quali scelte in maniera autonoma, hanno viaggiato per secoli, al fine di arricchire il proprio bagaglio conoscitivo di visioni, memorie e luoghi e al tempo stesso contribuendo alla costruzione di un territorio comune dell'architettura.

In questa ottica, si può affermare che il ruolo del viaggio sia stato sempre molto rilevante nella formulazione di teorie del fare architettonico ma anche nella vera e propria creazione di nuova architettura<sup>18</sup>. A partire dall'archeologia (tra i motivi principali per cui il viaggio di architettura ha cominciato ad avere un ruolo significativo nel corso dei secoli), un percorso cronologico mostra come le fonti di ispirazione si siano sviluppate, alla luce di modificazioni riscontrabili sia nelle trasformazioni del territorio e dell'ambiente in senso più generale ma anche nel modo di percepire, riguardando in questo caso propriamente i soggetti. Infatti, con il XX secolo avviene un cambiamento importante in tema di percezione: l'individualità del singolo vede acquisire sempre più importanza, o meglio, i paesaggi, le città e i territori osservati cominciano ad essere espressi nel loro diventar sostanza di un immaginario personale da poter riutilizzare. In casi fortunati e particolarmente interessanti, di fatto, è possibile riscontrare un legame molto stretto tra i materiali odepóricos iniziali di indagine, esplorazione e interpretazione e le rispettive ri-elaborazioni, immediate o postume, materiali o concettuali.

Nell'approfondire le modalità e l'intensità attraverso le quali il viaggio si esplica in architettura, il punto di arrivo della tesi è la constatazione che il viaggio contemporaneo appaia come una pratica *sottintesa*. Infatti, dagli *envois de Rome*, disegni obbligatori richiesti ai *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma nell'Ottocento, la situazione è molto cambiata e oggi l'architetto non si ritrova di sovente a parlare esplicitamente dei suoi viaggi e soprattutto del modo in cui questi vengano "ri-utilizzati".

La metamorfosi del viaggio da archeologico a sottinteso racchiude quindi concettualmente la trasformazione che nella tesi vuole essere sottolineata: nell'era contemporanea il viaggio

---

<sup>17</sup> "Una vita penitente di studi non sarebbe sufficiente a dipanare l'aggrovigliata matassa di un tema di tale portata: proprio perché i viaggiatori non si contano e le problematiche che l'argomento sottende sono innumerevoli, come ben testimonia una letteratura sconfinata" (Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, op. cit., p. 15)

<sup>18</sup> Basti pensare a importanti libri teorici che sono stati prodotti al ritorno da lontane escursioni, come ad esempio *Le sette lampade dell'architettura* e *Le pietre di Venezia* di John Ruskin (1819-1900, ma anche *Vers une architecture* (1923) e *Urbanisme* (1924) di Le Corbusier, naturalmente assieme ai suoi ragionamenti di tipo progettuale.

sembra non essere più una esperienza di cui dare in qualche modo prova o divulgazione in maniera significativa, come invece lo è stato in passato. Gli esempi contemporanei sono quasi tutti a dimostrazione di come man mano sia radicalmente cambiato il modo in cui un viaggio riesca ad entrare nel processo architettonico o nella disciplina architettonica in senso più generale, soprattutto di come sia cambiato il modo in cui un architetto renda esplicita tale influenza. L'implicito è diventata condizione diffusa; sicuramente (o soprattutto) anche in ragione del fatto che viaggiare non rappresenta più una esperienza straordinaria ma sia diventata piuttosto ordinaria e consuetudinaria. Il viaggio appare in qualche modo continuo, nella possibilità quotidiana che abbiamo di farne esperienza.

Parlare di *misinterpretation* nel caso di questa ricerca appare importante tanto quanto parlare di re-interpretazione. Lo studio qui presentato non tratta del concetto di viaggio come la contemporaneità, in maniera più diffusa, è solita presentarlo, in molteplici aspetti e contesti. Oggi, infatti, il viaggio ha acquisito differenti declinazioni, perdendo il più delle volte la forza intrinseca del suo significato originario e diventando, nella maggior parte dei casi, di “appoggio” ad altre questioni e ragionamenti. Ci si riferisce, ad esempio, al ruolo che ha via via assunto come pratica particolarmente legata al turismo e ad un concetto di conoscenza che avviene secondo logiche dai caratteri molto differenti rispetto a quelli del viaggio di formazione e accrescimento personale<sup>19</sup>; oppure, all'essere diventato occasione attraverso cui esplicitare il ruolo globale che l'architetto progettista contemporaneo assume in realtà spesso anche molto “locali”<sup>20</sup>.

Eppure, il viaggio resta un momento fondamentale di ispirazione, unico nel suo genere, che, in alcuni casi, dimostra ancora la sua influenza quale vero e proprio contributo all'attività di composizione. In questo senso, si sottolinea la differenza tra viaggio come *mezzo* e viaggio come *strumento*, posizione quest'ultima che la tesi presenta.

Nel corso di questa indagine, dunque, due termini sono costantemente in gioco e alimentano l'intera argomentazione: innanzitutto, la specificità del ruolo che il viaggio ricopre nel processo di percezione spaziale e di *ri-creazione* dell'architettura, nel differire, in questo senso, da altre tipologie di esperienze percettive; e, naturalmente, il grado di soggettività, in termini di intensità dell'esperienza dal punto di vista dell'individualità e di traduzione della stessa in architettura. Quest'ultimo aspetto di individualità appare di fondamentale interesse perché, come si vedrà in dettaglio successivamente, il viaggio così inteso spesso non presuppone sin dall'inizio la necessità dell'elaborazione di un progetto,

---

<sup>19</sup> Tale questione è presentata in maniera molto interessante nella pubblicazione *Architourism*, dove saggi tra cui quelli di Marc Augé e Joan Ockman mettono perfettamente in luce cosa sia diventato oggi il viaggiare nel mondo globalizzato (cfr. Joan Ockman & Salomon Frausto, *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, op. cit.; i saggi a cui si fa riferimento sono: J. Ockman, “Bestride the world like a colossus: the architect as tourist”, pp. 158-185; M. Augé, “Contemporary tourist experience as mise-en-scène”, pp. 88-91).

<sup>20</sup> Significativo in questo senso il film che Rem Koolhaas produce sulla sua visita nella realtà di Lagos, in Nigeria (<http://lagos.submarinechannel.com/>)

ma resta “in attesa” di essere riutilizzato al momento e nella modalità più soddisfacente, condizione che contribuisce sicuramente a conferire all’architettura un grado di autenticità significativo.

### *Obiettivi*

A partire dall’influenza che il viaggio ha avuto sia sul percorso teorico della disciplina che nei prodotti fisici che da esso sono derivati, l’obiettivo principale è di affermare l’esperienza odepórica come uno dei contributi più significativi e interessanti sul processo ideativo-compositivo dell’architettura. Tale scopo non è guidato dalla volontà di astrarre una teoria scientifica di applicazione contemporanea; l’intenzione è piuttosto quella di indagare in che *misura* e grado di *ispirazione* gli architetti abbiano coinvolto e coinvolgano ancora oggi il viaggio all’interno dei meccanismi di re-invenzione architettonica, attraverso lo studio e l’interpretazione di procedimenti metodologici opportunamente approfonditi nei casi studio presentati. Questo tipo di approccio ha l’intento di portare il discorso in un campo prettamente operativo dell’architettura, smuovendolo dal tradizionale inquadramento storico della disciplina sul tema.

Difatti, lo scopo è stato quello di attraversare trasversalmente questo vasto campo di studi, al fine di ritracciare le influenze e le interferenze in termini creativi sui procedimenti di ideazione dell’architettura. Secondo il proposito di ragionare sul significato del viaggio per il progetto, si è lavorato attraverso uno sguardo rinnovato di confronto tra diverse esperienze particolarmente interessanti che, pur restando individuali e soggettive, nell’insieme tracciano una mappatura dinamica dello sviluppo di questo concetto per l’architettura, senza chiuderlo in nessun tipo di rigida e categorica sovrastruttura, piuttosto evidenziando la variazione come valore<sup>21</sup>. Cercare di classificare qualcosa che è di natura spontaneo e imprevedibile non è, quindi, l’obiettivo di questa ricerca. L’obiettivo principale è stato piuttosto quello di riflettere sugli effetti che ha generato, argomentare e tracciare i passaggi fondamentali di una pratica che ha influito molto sul mondo dell’architettura, al fine di ritrovarne i fili in una trama contemporanea molto più fitta e complicata, sicuramente caratterizzata da presupposti differenti.

Il viaggio presentato come strumento di progetto è la posizione assunta dalla ricerca, che si pone, in definitiva, l’obiettivo generale di coniugare il tema del viaggio all’interno della disciplina della composizione e progettazione architettonica, attraverso una sintesi e una interpretazione delle modalità, ovvero *procedure*, in cui il viaggio è stato tradotto in architettura. L’individuazione di precise chiavi di lettura e livelli di apprendimento del viaggio aiutano così a ragionare sui processi mentali che, a partire dall’acquisizione e assorbimento delle immagini del viaggio, proseguono attraverso l’immaginazione e la memoria in un meccanismo collezionistico di idee e impressioni. Lo svisceramento di tali

---

<sup>21</sup> cfr. Luis M. Mansilla & Emilio Tuñón, *Conversaciones de viajes*, Ediciones asimétricas, Madrid 2010

processi mentali ha come fine ultimo una comprensione del progetto architettonico, sia materiale che immateriale, che si basa su presupposti indagativi differenti e che esaltano l'apporto creativo dell'individualità.

### *Articolazione della ricerca*

Nello sviluppo delle argomentazioni, la tesi mette in luce tre differenti cambiamenti che accorrono, durante tutto l'arco del XX secolo fino ad oggi, sul tema del viaggio: uno che, chiaramente, segue uno sviluppo di tipo cronologico; un mutamento, invece, di tipo concettuale e, infine, una trasformazione nell'approccio soggettivo dell'architetto e nella sua figura. Queste tre curve in alcuni casi si incontrano e si intersecano, generando momenti di esemplarità specifica.

La struttura del ragionamento è lineare, tematizzata secondo alcuni filoni interpretativi; non si pone nella condizione di voler essere un ragionamento "scientifico" nel senso tradizionale del termine, trattandosi piuttosto di una riflessione a partire da esperienze apertamente e assolutamente sensoriali e individuali. Difatti, nel corso della trattazione, i casi studio presentati, collocati in una strutturazione concettuale che segue lo sviluppo generale delle argomentazioni, mantengono in un certo senso ognuno la propria autonomia e la propria specificità di esperienza personale, quindi con una percentuale variabile di aspetti caratteristici che restano in qualche modo inclassificabili.

La struttura si sviluppa per brevi ma piuttosto specifici nuclei monografici su diverse figure del panorama architettonico del Novecento fino al contemporaneo, che si articolano tra loro in un confronto tra significative esperienze progettuali legate al viaggio, in una operazione di scandaglio dei caratteri costanti e delle incognite variabili. Non si ha la pretesa di approfondire dal punto di vista storico tali figure e le relative esperienze; si è inteso, piuttosto, costruire una solida premessa ai fini di individuare alcune tematiche che trovano riscontro nella contemporaneità. In questa ottica, data la vastità del tema, i casi studio sono stati scelti secondo parametri ben precisi che riguardano sostanzialmente esperienze di viaggio al di fuori del proprio territorio di origine, presentate da una bibliografia di riferimento attraverso cui è stato possibile avanzare delle ricostruzioni interpretative sulla effettiva influenza del viaggio nei processi di costruzione del progetto.

Nel Capitolo 1 il concetto di viaggio è spinto verso un inquadramento concettuale e tematico più specificamente legato al processo ideativo e compositivo dell'architettura, a partire dalla definizione del concetto di spazio del viaggio come campo di indagine principale, approfondito nei suoi significati, elementi, vocabolari e nella sua dimensione fisica e immateriale. Ad introdurre i casi propriamente architettonici, vi è Villa Adriana a Tivoli, nata come collezione delle memorie di viaggio dell'imperatore e diventata, a secoli e secoli di distanza, essa stessa luogo di ispirazione per architetti-viaggiatori, nella metamorfosi materica che ha nel tempo assunto ma anche nell'influenza immateriale che ha da sempre giocato sulla mente dei viaggiatori che nei secoli l'hanno visitata.

Rappresenta in questo senso il caso esemplare per eccellenza, esplicitazione della posizione teorica assunta. Inoltre, ha il compito di inaugurare una strutturazione argomentativa che presenta in chiusura dei capitoli (ad eccezione del capitolo 4) un caso studio specifico come sintesi architettonica dei contenuti esposti nel rispettivo capitolo. Attraverso questo meccanismo, viene sottolineata l'importanza di presentare un'immagine compiuta di architettura che si staglia sullo sfondo teorico e contestuale che quel capitolo presenta, contribuendo al tempo stesso a una maggiore definizione della teoria stessa.

I capitoli successivi rappresentano affondi specifici in differenti interpretazioni del viaggio. Innanzitutto, è presentata una prima suddivisione concettuale in due macro categorie che riguardano gli effetti dell'esperienza odepórica sull'architettura. In questo modo viene in qualche modo tracciato l'intero iter "costruttivo", dal momento di ispirazione a quello di produzione, nelle sue diverse forme. Il Capitolo 2 e il Capitolo 3 approfondiscono in questo senso rispettivamente i progetti costruiti e quelli non-costruiti derivati dall'esperienza del viaggio.

Della prima categoria fanno parte quegli esercizi di viaggio<sup>22</sup> intesi come *trasposizioni* materiche e elementari, dove per materico si intende l'idea che, estrapolata dall'architettura, torna a far parte di essa sotto nuova forma. La seconda categoria, invece, cambia completamente di scala: non si parla più di trasferimento per elementi architettonici, ma di un meccanismo a complessità maggiore che dimostra, attraverso il viaggio, la sua *derivazione* da qualcos'altro. In questi secondi casi, l'architettura non costruita, ipotizzata, pensata, immaginata, sognata e studiata nella sua "idea architettonica" probabilmente più a fondo e in dettaglio di molte altre opere costruite, enfatizza il ruolo del viaggio all'interno dei processi mentali e compositivi che da esso sono stati generati.

Nel Capitolo 4, avviene un passaggio differente e anche la strutturazione subisce una inversione, esponendo i contenuti in maniera diversa. Nei capitoli precedenti, infatti, il discorso è presentato in maniera lineare, acquistando man mano specificazioni secondo i livelli di approfondimento dei singoli paragrafi; nel quarto capitolo, il ragionamento prende avvio direttamente a partire da esempi di viaggi-progetti che, nella contemporaneità, si distinguono nel rappresentare delle riflessioni ancora basate su un modo di intendere l'esperienza odepórica centrale nel processo della composizione architettonica. Non essendoci una condizione di storicizzazione, di fatto, non vi è una precisa teorizzazione, ma piuttosto una posizione teorica a conferma dell'obiettivo che la tesi si pone, in cui i casi studio esaltano le condizioni di implicito e sottinteso, nel contesto di una difficile indagine di inquadramento contemporaneo del viaggio. Significativa è anche la condizione differente con cui sono stati costruiti i contenuti di questo capitolo, che si basano in maniera preponderante sulle interviste che è stato possibile direttamente

---

<sup>22</sup> cfr. Ettore Sottsass, *Esercizi di viaggio*, a cura di M. Carboni, Aragno editore, Torino 2000



effettuare agli architetti e sulle questioni stesse che durante queste conversazioni sono emerse.

### *Strumenti*

Il viaggio come procedura di *ri*-creazione è associabile a differenti tipologie di operazione, nel momento in cui si parla di architettura “riprodotta”. Per questo motivo, appare oltremodo importante fornire una definizione degli strumenti e della metodologia utilizzata in relazione alla interpretazione che di viaggio si presenta.

Il viaggio è indagato come pratica che riguarda l’esplicitazione e il trasferimento in architettura di memorie, sensazioni e percezioni del singolo individuo. In questa ottica, la *scala architettonica* è stata scelta come la modalità attraverso cui comprendere in che modo l’esperienza soggettiva possa acquisire connotati spaziali al fine di essere inserita all’interno del ragionamento progettuale. Strettamente legata alla percezione individuale, quindi, la *misura* con cui il viaggio viene tradotto in progetto, nella assimilazione e rielaborazione dell’architettura, rappresenta una delle possibilità con cui il tema può essere affrontato, nell’articolazione delle differenti interpretazioni e dei molteplici risultati.

La scala è un aspetto fortemente variabile nei principali casi-studio presentati, per questo motivo un interessante strumento di confronto, così come i differenti livelli e stadi di percezione individuati, che si susseguono senza ordine di esclusività. Ai fini della codificazione di una prassi di carattere istintivo-creativo, la scelta degli strumenti e della metodologia adottati discende direttamente dallo studio e dall’interpretazione di alcune esperienze progettuali e/o di ricerca, dalle quali è stato possibile operare una panoramica degli elementi e caratteri percepiti, elaborati e successivamente riprodotti. Discipline esterne all’architettura, ma che con questa condividono spesso molteplici aspetti, sono state così coinvolte nel ragionamento perché centrali lo sono sempre state in materia di viaggio, a supporto ma anche a conferma dell’intensità dell’esperienza odepórica. Archeologia, geometria, geografia sono presentate, in questo senso, come specifici linguaggi di approccio all’investigazione e alla declinazione del viaggio in materia di architettura.

Ma in questo quadro, anche memoria e immaginazione sono state concepite come strumenti della riflessione che si costruisce tra viaggio e architettura, ponendo l’attività di ideazione progettuale sotto attenta indagine. Difatti, la tesi si spiega in un ragionamento che a partire dall’acquisizione delle immagini muove attraverso l’immaginazione e la memoria in un meccanismo di collezione di idee che si esplica nel progetto, sia materiale che immateriale, di architettura.

### *Gli intermezzi. Sulla metodologia*

Parlare di metodologia per come tradizionalmente concepita presenta, nel caso di questa tesi, diverse problematiche, considerando anche gli strumenti di indagine individuati<sup>23</sup>. In tal senso, l'operazione di ri-concettualizzazione del viaggio viene portata avanti di pari passo ad una riconsiderazione della metodologia di apprendimento, al fine di poterla rivolgere in maniera più significativa alla comprensione del processo d'ideazione progettuale. In questo modo, il viaggio non rappresenterebbe più soltanto lo strumento di conoscenza per eccellenza, quale è stato sin dall'epoca del *Grand Tour*, inteso come pratica prevalentemente rivolta all'accrescimento personale, all'aumento della propria conoscenza e alla "dimostrazione" che quel tal livello di educazione era stato raggiunto. Piuttosto, si vuole mettere in luce il processo che dal viaggio ha inizio e dal viaggio deriva, ovvero un procedimento di *ri*-creazione progettuale che si sviluppa attraverso processi ideativo-compositivi, i quali, alimentandosi delle visioni e delle esperienze del viaggio, rielaborano tali informazioni all'interno dei meccanismi della memoria, integrando le texture di tale memoria esperienziale e visiva nello sviluppo di nuovi approcci alle strutture spaziali e compositive. Il viaggio rappresenta così non soltanto il fine ultimo della conoscenza ma una parte integrante o addirittura l'origine di un nuovo processo. In questa ottica, è possibile immaginare una metodologia di assorbimento delle informazioni odepatiche ai fini del concepimento architettonico in cui fondamentale appare il passaggio da una condizione passiva di conoscenza ad una pratica attiva, attraverso una metodologica discretizzazione delle fasi di percezione, di assimilazione e rielaborazione e, infine, di *riproposizione* sotto forma di "oggetto" creativo, in questo caso, di opera architettonica.

Gli *intermezzi* si fanno carico della struttura metodologica della tesi, rappresentando l'occasione per uno sviluppo differente, non rigidamente bloccato in un capitolo introduttivo, quanto piuttosto aperto, dinamico e articolato insieme con il susseguirsi dei contenuti stessi. La metodologia, quindi, non si impone, ma piuttosto aiuta l'articolazione della trattazione al fine di fornire argomentazioni sul tema che possano prestarsi a riflessioni dal respiro più ampio. Da un capitolo all'altro non c'è separazione netta, ma piuttosto degli intrecci, passaggi concettuali spesso complessi, affidati a figure specifiche del panorama architettonico che hanno avuto, con il viaggio, una connessione importante e profonda, dal punto di vista sia personale che professionale. Le Corbusier, Louis Kahn e Aldo Rossi rappresentano in questo senso approfondimenti d'obbligo nel momento in cui si intraprende una indagine su questo tema ma, per la particolare posizione che assumono nella trattazione, testimoniano l'obiettivo metodologico di condurre

---

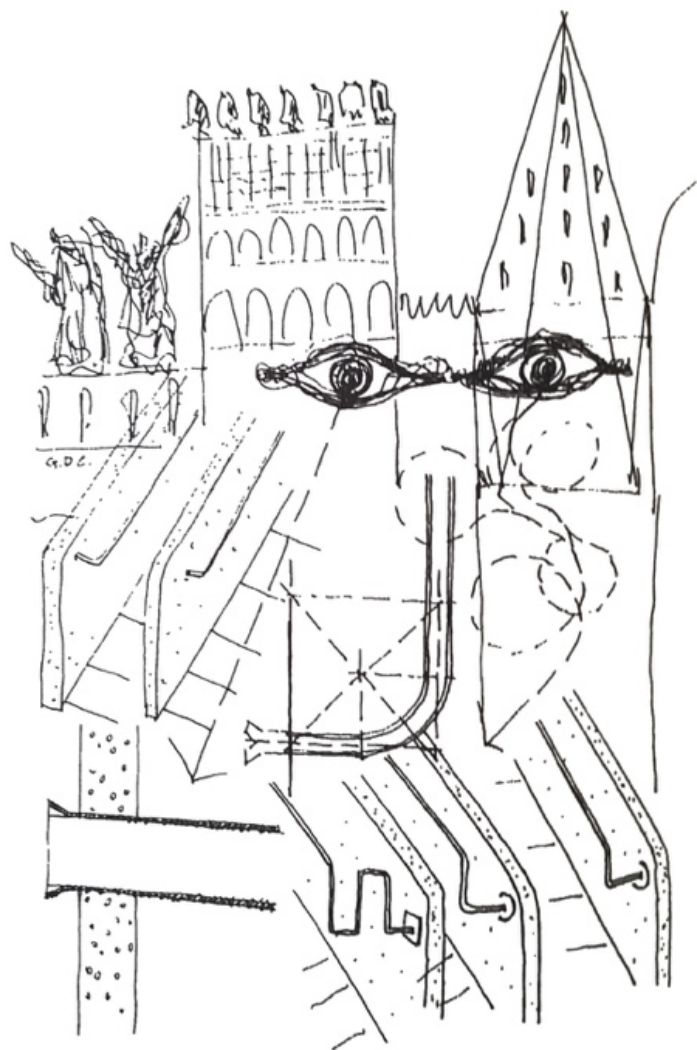
<sup>23</sup> A questo proposito, evidenti problemi di inquadramento metodologico sono espressi anche da Kay Bea Jones, anche quando parla dell'approccio di Christine Boyer nel riconsiderare il viaggio a partire dai contributi meno scientifici di immaginazione e memoria (cfr. K. B. Jones, "Unpacking the SuitCase: Travel as Process and Paradigm", op. cit.; C. M. Boyer, *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, Cambridge 1994)

l'argomentazione da ciò che il viaggio significa tradizionalmente a ciò che di diverso il viaggio può rappresentare.

Tale impostazione deriva, nella sua sostanziale non rigidità, da Le Corbusier, a conferma che una teoria scientifica è chiaramente impossibile e che i gradi di variabilità possono essere infiniti. Difatti, anche le conclusioni sono affidate allo strumento dell'intermezzo, in un'idea di totale apertura della costruzione argomentativa e concettuale proposta, che potrebbe essere ulteriormente sviluppata secondo molteplici approfondimenti e interpretazioni.

In definitiva, il tentativo espresso dalla ricerca è stato quello di fornire dei temi e degli strumenti attraverso i quali tutte queste variabili potessero essere inquadrare, argomentate, confrontate e, infine, contestualizzate, nell'ottica di conferire valore all'esperienza del viaggio nei processi ideativo-compositivi del progetto architettonico.





Giancarlo De Carlo, Cartolina da Berkeley

**Capitolo I**  
**Viaggi e *Rz*-Viaggi. Cultura odeporica e ideazione architettonica**

## 1.1 Lo spazio del viaggio



Superstudio, *Un viaggio da A a B*, 1969

La pratica del viaggio ha rappresentato da sempre una delle forme più antiche di conoscenza per l'uomo. Di volta in volta, nel corso dei secoli e secondo modalità differenti, artisti, letterati, pittori hanno descritto e rappresentato paesaggi e città, filtrando le visioni itineranti secondo personali interpretazioni e adoperando le novità del tempo nel campo delle tecniche rappresentative, al fine di divulgare ricordi e impressioni di viaggio.

Tra le discipline da sempre fortemente connesse alla pratica del viaggio, l'architettura è sicuramente uno dei campi in cui la stretta interdipendenza tra il processo conoscitivo e itinerante e quello creativo del progetto ha spesso prodotto significativi risultati. Il viaggio in architettura, infatti, non ha soltanto diffuso la conoscenza dell'ambiente costruito in luoghi lontani, e già di per sé questo rappresenterebbe un enorme risultato considerate le conseguenze che il *diverso* ha in molti casi avuto sul *locale*<sup>24</sup>; ma ha anche contribuito a costruire reti di luoghi e di persone, trame di relazioni immateriali che spesso hanno avuto un importante riscontro sulla progettazione di nuova architettura, in territori e per culture differenti.

In quest'ottica, il viaggio rappresenta una delle esperienze più dense di significato e, in un certo senso, un modo unico di fare esperienza dell'architettura. Difatti, il suo apporto specifico è da ritracciare nel cambio di prospettiva che esso rende possibile: l'occasione di vedere cose diverse o di vederle diversamente; l'opportunità di conoscere luoghi, situazioni, mondi altri sotto un punto di vista che è quello del proprio background, qualsiasi esso sia, pronto a modificarsi e allo stesso tempo a creare un meccanismo per cui le informazioni acquisite sono tenute insieme come perle di una stessa collana. “Non c'è nulla che si equipari ad un semplice viaggio. Nessun viaggio va da A a B perché l'intera

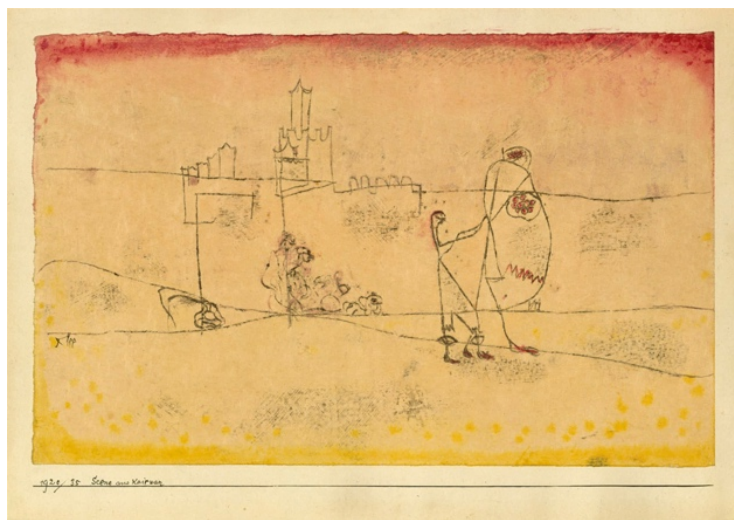
---

<sup>24</sup> cfr. Mark Wigley, in una interessante interpretazione del viaggio che ha influenzato Jørn Utzon per il progetto della Sydney Opera House: Mark Wigley, “The myth of the local”, in C. Buckley, P. Rhee (eds.), *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking*, op. cit., pp. 208-253



questione del viaggio è che viaggiare verso B cambia A. Il viaggio non può mai essere da A a B perché quando raggiungi B, A non è più A”<sup>25</sup>: il viaggio dilata lo spazio tra percezione e creazione, arricchendolo di contenuti, considerazioni, riflessioni, spunti, modificandone continuamente i presupposti. Lo spazio che ne risulta, quindi, è molto più ampio e denso dello spazio iniziale da cui e *con* cui si parte.

La stretta interrelazione tra architettura e viaggio trova quindi un primo approfondimento in una idea di spazio compresa tra l’esperienza odepórica e l’ideazione di nuova architettura. Ad essere approfonditamente investigata è la *dimensione* di tale spazio, a partire dalla distinzione di tre specifici passaggi: il primo riguarda un atto di sublimazione, intesa come operazione di astrazione architettonica dell’esperienza odepórica; a questa segue una fase di elaborazione, nella registrazione delle suggestioni per mezzo di schizzi, fotografie, diari; infine, un momento di riformulazione, intesa come atto creativo, che può avvenire in differenti modalità e secondo molteplici declinazioni.



Paul Klee, *Scena a Kairouan*, in viaggio in Tunisia, 1920

### Sublimazione

Nel parlare di struttura e percezione dello spazio come campo di interazione tra viaggio e architettura, si ha innanzitutto a che fare con il filone della fenomenologia, di cui si è cominciato a parlare nei primi anni del Novecento con Edmund Husserl e che si è successivamente sviluppato in maniera ulteriore con altri filosofi, tra cui in particolare Maurice Merleau-Ponty<sup>26</sup>. Allo stesso tempo, ne rappresenta, però, una specificazione, non trattandosi soltanto di uno spazio di tipo esperienziale, ma anche e soprattutto della definizione di uno spazio creativamente fertile che si genera con e a seguito del primo.

La domanda sulla dimensione esperienziale è quella che si poneva Bruno Zevi come fondamento per il suo saggio sull’interpretazione dell’architettura, la cui essenza, o

<sup>25</sup> *ibidem*, p. 209 (tradotto in italiano)

<sup>26</sup> cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, Routledge, London-New York 1962 [prima edizione in francese: *Phenomenologie de la perception*, 1945; trad. it. A. Bonomi (a cura di), *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1980]

sostantivo, assumeva essere lo spazio<sup>27</sup>, concetto che non si esaurisce nella realtà fisica ma è esaltazione di una entità anche di carattere teorico. Sergio Bettini, nel suo viaggio a Istanbul e soprattutto nelle pubblicazioni che ad esso faranno seguito, mantiene con forza il duplice significato di tale nozione, da una parte presentando in maniera dettagliata la storia architettonica dei monumenti romani, dall'altra mettendone in luce l'aspetto intangibile che essi evocano. Ma ciò che appare interessante nella narrazione di Bettini è l'allusione ad una terza tipologia di spazio, tutta interna alla sua personale esperienza di storico e teorico dell'arte, ma soprattutto di viaggiatore: l'esistenza di uno spazio architettonico tra Roma e Bisanzio basato sul confronto tra le due città, fatto di luoghi che si richiamano, dettagli che si ritrovano, spazialità che si sovrappongono. Una dimensione, dunque, in cui il concetto di spazio è inteso come rivelazione soggettiva, creazione fantastica, espressione poetica<sup>28</sup>.

Henri Lefebvre, nel tentativo di tracciare un primo excursus sulla storia del concetto di spazio, esponeva i limiti delle teorie presentate da Sigfried Giedion<sup>29</sup> e dallo stesso Zevi. Secondo l'autore francese, infatti, nel primo caso si riscontra una confusione di base, dovuta al posizionamento dell'approccio euclideo come unico fondamento dello spazio; per quanto riguarda lo storico italiano, invece, commentava Lefebvre, l'intuizione riguardo l'aspetto vissuto dell'esperienza spaziale non viene portata oltre la sfera pedagogica né adeguatamente sviluppata sotto il profilo teorico<sup>30</sup>. Muovendo da tali bordi concettuali, le riflessioni di Lefebvre diventano interessanti ai fini di questa trattazione, soprattutto nel considerare la sua proposta di spazio astratto che, nella sua complessità, appare sia "un risultato che un contenitore, sia spazio prodotto che produttivo – da un lato una rappresentazione dello spazio e dall'altro uno spazio rappresentativo"<sup>31</sup>.

Queste prime riflessioni aiutano ad inquadrare il tema da un punto di vista sicuramente più ampio, nella definizione di uno spazio che ricopre una distanza ma che al tempo stesso non rientra propriamente in canoni fisici né euclidei, uno spazio in cui avvengono delle connessioni e delle interazioni che hanno modo di esplicitarsi, evolvere e vicendevolmente modificarsi.

Nella sublimazione che tale concetto vive, le riflessioni di Gaston Bachelard sulla *poetica dello spazio* si rivelano appropriate per l'architettura nella sua percezione fenomenologica di opera d'arte, quando nella definizione di "*retentissement*" egli svela un'azione di *effetto* attivo sull'individuo e non di semplice risonanza. L'immagine poetica che ne deriva,

---

<sup>27</sup> Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 23

<sup>28</sup> Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo, Bari 1978, pp. 59-60

<sup>29</sup> cfr. Sigfried Giedion, *Architecture and the Phenomena of Transition. The three space conceptions in architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1971

<sup>30</sup> cfr. Henri Lefebvre, *La production de l'Espace*, Edition Anthropos, Paris 1974 [eng. trans. Id., *The Production of Space*, Blackwell, Cambridge 1991, pp. 126-128]

<sup>31</sup> *ibidem*, p. 288 (tradotto in italiano)

quindi, non appare statica, ma diventa impulso, spinta dinamica<sup>32</sup>, generando una complessità compositiva rilevante in caso di agglomerazione multipla.

Lo spazio architettonico che il viaggio genera è in questo senso una collezione complessa di immagini poetiche astratte. Tale composizione si presenta sotto forma di luogo fatto “*di più luoghi*”, esplicitazione di una condizione metafisica che opera in dimensioni dello spazio al tempo stesso concrete e immaginarie che, *insieme*, diventano materia di ideazione architettonica. “Ogni luogo è certamente singolare proprio nella misura in cui possiede sterminate affinità o analogie con altri luoghi”<sup>33</sup>: è l’interazione tra questi luoghi, materiali e immateriali, il vero substrato di un progetto; sono le considerazioni multiple che nascono dal confronto tra di essi a creare presupposti di trasformazione, non il luogo nella sua singolarità, seppur fondamentale. Il viaggio, in questo senso, è la dimensione nella quale questa interazione spaziale avviene e si sviluppa.



Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées [2e motif; 1re partie]*, 1912

---

<sup>32</sup> Interessante a tal proposito è anche la dichiarazione di Mark Wigley, che in un’intervista afferma: “Every architect is a theorist. People tend to think that an architect is somebody who designs a building, who makes a building. But actually architects don’t make buildings, they make ideas about buildings. It doesn’t actually matter if the building is built, because the architect is a kind of philosopher of what a building might mean; in the same way you could read a poem and the poem is made out of words, but the poem is also aware of itself and its thinking; a piece of architecture is a building but it’s thinking about what it means to be a building. So the architect is somebody who thinks about the way the buildings think. And for an architect, buildings talk to us, they speak to us about our dreams and our inspirations, so when you talk to an architect, you don’t really talk about buildings so much, you talk about dreams. [...] You could say that architecture is also a certain kind of poetry in this sense” ([https://www.youtube.com/watch?v=107m4d\\_07yw](https://www.youtube.com/watch?v=107m4d_07yw))

<sup>33</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit., p. 65

## Elaborazione

“L’atto di descrivere ciò che uno percepisce avviene, forse, più spesso nel momento in cui uno vede un oggetto per la prima volta”; in questo senso, schizzi, diari, fotografie “sono tutte tracce materiali dei momenti di stranezza simultanea e autoconsapevolezza che sono prodotti dalla condizione del viaggio, che sembra affinare la nostra conoscenza dell’ambiente. Lungo la strada, lontano da ciò che ci è familiare, il primo incontro intensifica sia la recettività verso gli oggetti, edifici o paesaggi visitati, che la conoscenza del processo di percezione. [...] Viaggiare distacca l’osservatore dall’oggetto osservato, allo stesso modo la consapevolezza di uno stato attivo di percezione aumenta; l’ambiente costruito si trasforma, da un muto e forse evidente, quotidiano sfondo, in un accumulo di cose intenzionalmente percepite. Notiamo che non vedremmo altrimenti, perché non siamo abituati a vedere; e siccome molte di queste esperienze sembrano effimere, c’è l’urgenza di registrarle. Giornali di viaggio, quaderni di schizzi, fotografie, lettere e cartoline, souvenir e ricordi, tutti documentano questo fenomeno e lo hanno fatto per la maggior parte della storia moderna”<sup>34</sup>.

Gli strumenti immediati e principali da cui questo concetto spaziale può essere analizzato sono sicuramente le “elaborazioni” del viaggio, dai dipinti alle fotografie, dagli schizzi ai diari, capaci di registrare lo status di “stranezza simultanea e autoconsapevolezza” di cui l’individuo, viaggiando, fa esperienza. A questo proposito, nel paragrafo del libro dedicato alla storia del viaggio in Italia, dal Medioevo all’Ottocento, *Paese ideale e paese reale: dal pellegrino medievale al viaggiatore dell’età moderna*, Cesare De Seta registra come il paesaggio cambia nelle narrazioni e come variano gli oggetti del viaggio, ma soprattutto come si modificano “gli occhi di chi guarda a questi contesti urbani e territoriali”; infatti, “ogni viaggiatore ha le lenti della sua cultura, i propri condizionamenti psico-antropologici, una personale attitudine a osservare e ad interpretare”<sup>35</sup>, sottolineando fin dal subito come la pratica del viaggio sia in stretta relazione con la soggettività dell’individuo e il suo modo di interiorizzare e, spesso, di tradurre le proprie percezioni in qualcos’altro. Seguono riflessioni su chi erano questi viaggiatori, molto spesso pittori e architetti ma altre volte letterati (come ad esempio Goethe<sup>36</sup>) che hanno apportato contributi e visioni di particolare interesse per il mondo dell’architettura nel suo sviluppo disciplinare e teorico.

In relazione alla definizione e alla costruzione di una idea di spazio del viaggio, tali elaborazioni, dal punto di vista concettuale, potrebbero essere concepite come il modo attraverso cui la personale interpretazione dei luoghi diventa in definitiva essa stessa sintesi di un *luogo*<sup>37</sup>, in un certo senso *intermedio*, che acquista vere e proprie

---

<sup>34</sup> Anne Hultzsich, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, op. cit., p. 2 (tradotto in italiano)

<sup>35</sup> Cesare De Seta, *L’Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, op. cit., p. 15

<sup>36</sup> cfr. Johann W. Goethe, *Viaggio in Italia*, op. cit.

<sup>37</sup> “Non c’è nulla più del disegno che ci consente di ritrovare questa unità tra pensiero che si forma nella mente e la sua espressione. È l’espressione che fa il pensiero [...] il disegno ha impiegato qualche millennio per diventare questo *luogo* straordinario” (Franco Purini, in una *lectio*

connotazioni spaziali di mediazione tra realtà e mente. Al di là del fatto che questo “luogo” assuma o meno, in un secondo momento e secondo differenti modalità, consistenza materiale, in questo momento ciò che vuole essere sottolineato è l’esistenza di una entità immateriale in termini di definizione e comprensione, una sorta di bottino di viaggio, che presenta da subito forti potenzialità nel divenire *altro*, con importanti influenze sulla produzione futura: “c’è una connessione subliminale tra la mano e la mente. È come scrivere una nota a se stessi in forma visiva. Il disegno innesca il ricordo di ciò che si è visto e perché ha avuto significato in quel momento. Penso che sia in parte perché, per molti architetti, viaggiare e registrare ciò che hanno visto diventa formativo per il futuro lavoro di progettazione”<sup>38</sup>.

### Riformulazione

Spesso, quindi, vi è testimonianza di questo *spazio intermedio* grazie a elaborazioni del viaggio, il cui interesse non è soltanto di tipo documentativo o iconografico, ma ha spesso, nel campo dell’architettura, rappresentato la base per sviluppi compositivi futuri. Jilly Traganou e Miodrag Mitrasinovic, ad esempio, collocano esplicitamente tale Spazio al centro del ragionamento tra Viaggio e Architettura, nell’ottica di ragionare sui processi odeporeici che dalla concettualizzazione arrivano alla produzione, nelle sue diverse forme. In *Travel, Space, Architecture*, infatti, vengono esaminate “le relazioni molteplici che emergono tra gli atti del viaggiare e la concettualizzazione, rappresentazione e la produzione di spazio nelle sue varie scale e modalità ed entro i vari contesti di modernità in cui ‘il lavoro dell’immaginazione’ (Appudurai, 1996), vitalmente connesso con le possibilità del viaggio, gioca un ruolo centrale”<sup>39</sup>. Infatti, “la potenzialità del viaggio emerge dalla sua abilità di operare in uno spazio dinamico che si spiega tra il percettivo e il cognitivo: la fisicità della presenza da una parte, la concettualizzazione di ciò che è anticipato o immaginato, spesso prima del viaggio, dall’altra. Viaggiare, così come la rappresentazione, sono spesso ‘condizionati più dalle nozioni concettuali e immaginative, che dal regno della corporeità e dell’esperienza diretta’. Questi ‘ripostigli concettuali o

---

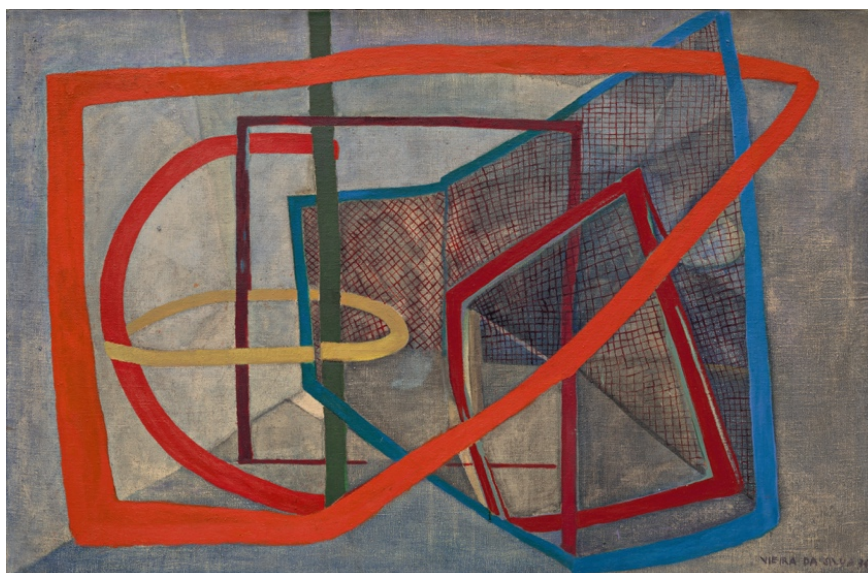
*magistralis* dal titolo “Il disegno come idea”, tenutasi al Dipartimento di Architettura dell’Università Federico II di Napoli nell’ottobre 2015). Ancora Purini, in una conferenza a Roma, fa riferimento al viaggio in Italia di Goethe durante il quale lo scrittore tedesco teorizza il concetto di *stratificazione* quando arriva a Roma, in un sentimento di estasi che però diventa analitica. Tale concetto verrà ripreso successivamente nel saggio “*Il disagio della civiltà*” da Sigmund Freud che, nel suo personale viaggio nella città italiana, paragona la psiche a una città pluristratificata come Roma e riscontra molte analogie fra le due realtà, “sebbene riconoscendo che la psiche è infinitamente più ricca, conserva infinitamente meglio, per quella sua mirabile possibilità di moltiplicare gli spazi ed annullare il tempo che la città comunque non ha, imprigionata come è nelle tre dimensioni spaziali, ed in quella temporale” (Andrea Carandini, “Urbanistica, architettura e archeologia, in *Urbanistica*, n. 88, 1987, pp. 10-12, p. 12)

<sup>38</sup> Michael Graves, in “Interview with Michael Graves”, in F. Serrazanetti, M. Schubert (edited by), *Michael Graves: Inspiration and process in Architecture*, Moleskine, 2014, p. 10 (tradotto in italiano)

<sup>39</sup> Jilly Traganou, *Preface*, in J. Traganou & M. Mitrasinovic (edited by), *Travel, space, architecture*, op. cit., p. 2 (tradotto in italiano)

immaginari' da cui il viaggiare e la rappresentazione derivano le loro risorse sono più ampi dei contesti fisici diretti che circondano i viaggiatori e toccano le loro soggettività in vari modi”<sup>40</sup>.

Ciò che agli studiosi americani interessa non è il singolo caso dell'architetto-viaggiatore, ma piuttosto l'indagine della più ampia e aggrovigliata matrice di luoghi coinvolti nel processo di *space making*<sup>41</sup> che le esperienze individuali mettono in campo. In quest'ottica, uno dei sottotemi trasversali di ricerca da loro sviluppato è proprio il rapporto tra viaggio e processo progettuale, che riguarda l'esperienza itinerante e il relativo successivo *re-working* nella sua dimensione spaziale. Tale operazione, attraverso l'azione mediatrice della memoria e la creazione di mappature mentali, può avvenire in modalità differenti a partire “dall'integrazione di riferimenti visuali selettivi in progetti successivi, all'estrazione di 'genotipi' che si sforzano di legare schemi o processi osservati durante il viaggio in nuove configurazioni architettoniche”<sup>42</sup>, descrivendo sostanzialmente, a partire dal viaggio, possibilità compositive del progetto.



Maria Helena Vieira da Silva, *Composition*, 1936

Il concetto di *re-working*, assieme alla produzione di schizzi, fotografie e diari, ha in questo senso una stretta connessione con la *cosa mentale*<sup>43</sup>, dimostrandosi ancora una volta in questo senso un aspetto assolutamente individuale e personale. André Pérez-Gómez

---

<sup>40</sup> Jilly Traganou, “For a theory of travel in architectural studies”, in J. Traganou, M. Mitrasinovic, *Travel, Space, Architecture*, op. cit., p. 26. Nella citazione si fa riferimento anche a: Jilly Traganou, *The Tokaido Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, Routledge, London-New York 2004

<sup>41</sup> *ibidem*, p. 26

<sup>42</sup> Jilly Traganou, “Introduction to Travel, Space, Architecture”, in J. Traganou, M. Mitrasinovic, op. cit. p. 28 (tradotto in italiano)

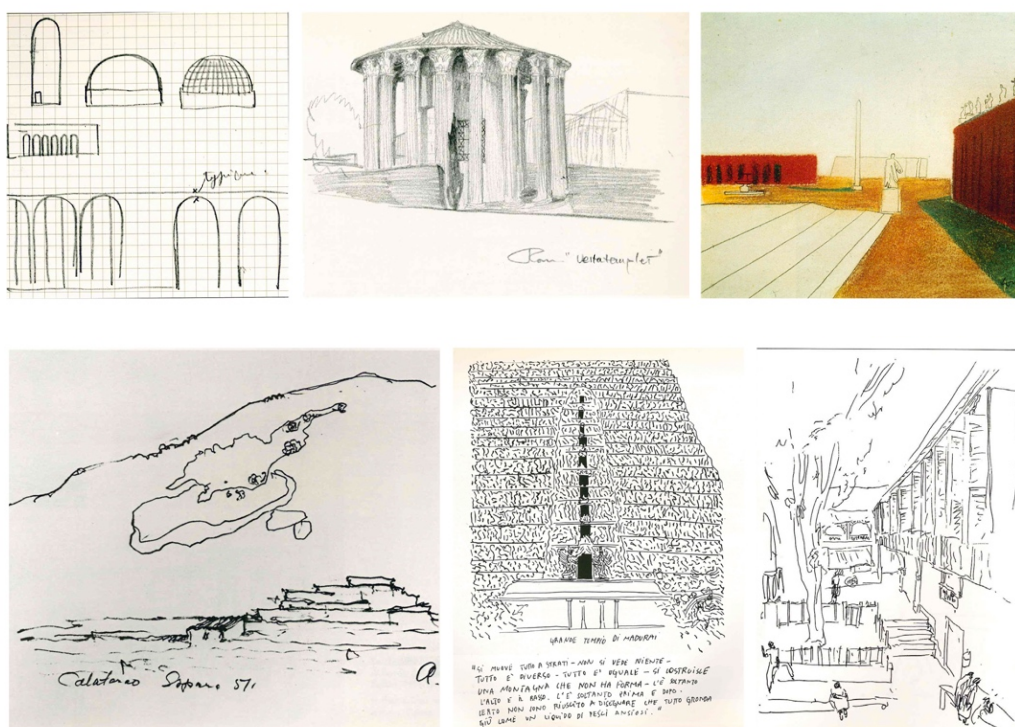
<sup>43</sup> cfr. Bernard Tschumi, “The architectural paradox” (1975), ripubblicato in *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge-London 1996 [trad. it. Id., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, p. 28]



scrive, in un intervento che muove dalla teoria di Merleau-Ponty, che “il lavoro dell’architettura come *chora* è infatti spazio-materia e richiede una sintesi delle immaginazioni materiali e spaziali (nel senso di Bachelard) [...] Il lavoro architettonico è dunque articolato come una narrazione “metaforica”, proiezione fondata sul ricordo”<sup>44</sup>. L’interazione tra viaggio e progetto si articola, quindi, in differenti fasi in cui vari agenti entrano a far parte, in momenti diversi, del processo, nella definizione di *output* che potrebbero anche assumere completezza in sé e fermare il processo in ogni suo momento. Chiaramente, le occasioni più interessanti sono quelle che, a partire dal viaggio, arrivano ad un output di tipo architettonico, in una composizione che tiene insieme non soltanto l’immagine figurativa, ma anche le “immagini mentali che si rincorrono e si succedono nei molteplici modi in cui s’esprime il viaggiatore”<sup>45</sup>.

## 1.2 Dal viaggio di architettura all’architettura del viaggio: elementi e vocabolari

### Reiterazioni



Le Corbusier, 1905; Gunnar Asplund, 1914; Louis Kahn, 1950;  
Alvar Aalto, 1951; Ettore Sottsass, 1979; Alvaro Siza, 1982

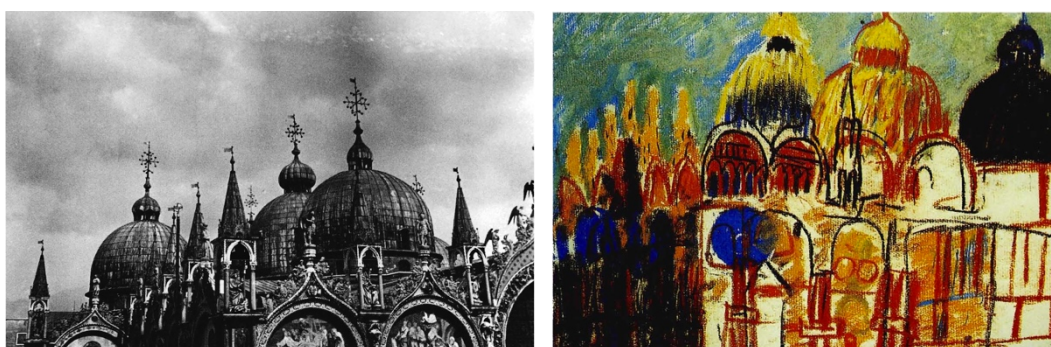
[fonte: *Lotus* n. 68, 1991]

<sup>44</sup> André Pérez-Gómez, “The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation”, in S. Holl, J. Pallasmaa, A. Pérez-Gómez (eds.), *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco 2006, pp. 7-26, pp. 23-24 (tradotto in italiano)

<sup>45</sup> Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, op. cit.



Nella scomposizione spaziale di cui si è parlato, l'individualità resta sempre un carattere molto forte del viaggio di architettura e della sua traduzione in progetto. Molti, quasi tutti gli architetti della storia hanno viaggiato tanto e a lungo, al di là delle epoche e delle correnti architettoniche di appartenenza, e già di per sé questo è un aspetto profondamente significativo; ognuno di loro ha avuto il *suo Oriente*, assumendo Le Corbusier come riferimento, e molti, come lui, anche dei secondi viaggi significativi, in età matura, sulla scia dell'evoluzione tecnologica e trasportistica che stava avvenendo nel secondo dopoguerra. Nel numero 68 del 1991 di *Lotus*, dal titolo "L'occhio dell'architetto", diversi architetti-viaggiatori, o architetti che in qualche modo hanno a che fare con la filosofia del viaggio, vengono accostati ed analizzati attraverso la lettura dei loro schizzi. Ritroviamo Le Corbusier, ma anche Asplund, Aalto, Kahn, Siza e altri, a percorrere talvolta gli stessi itinerari, ad attraversare gli stessi luoghi, a dare vita ad impressioni di viaggio pittoriche in alcuni casi confrontabili. Le destinazioni e i percorsi tracciati da ognuno di questi architetti sono variabili, alcuni si ripetono, altri si rincorrono, in un quadro complessivo sicuramente interessante ai fini della comprensione del loro modo di fare architettura.



Vista della chiesa di San Marco a Venezia in una fotografia di Gunnar Asplund (a sinistra) e in uno schizzo di Louis Kahn (a destra) [fonte: Mansilla, 2001]

In questo senso, i "viaggi e ri-viaggi" degli architetti, simili ma allo stesso tempo tra loro differenti, hanno costruito nel tempo una cultura odepórica significativa. Nel "viaggiare per riconoscere quanto si sa, prima ancora che per conoscere quanto si ignora"<sup>46</sup>, gli architetti della prima metà del Novecento cominciano a reiterare consapevolmente i viaggi di coloro che li avevano preceduti: Fabio Mangone mette in luce, ad esempio, i caratteri tradizionali e i caratteri "generazionali" degli architetti dell'Europa del Nord, nel ragionare sulla "diversa prospettiva attraverso la quale, da un decennio all'altro, i medesimi luoghi vengono riguardati" anche nella "scoperta di «nuovi» contesti" o nell'"emergere di nuovi catalizzatori dell'attenzione"<sup>47</sup>. Anche Le Corbusier, in effetti,

<sup>46</sup> Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, Electa, Napoli 2002, p. 20. Mangone si riferisce qui anche al fatto che le immagini provenienti dal viaggio diventeranno, tra fine Ottocento e inizio Novecento, parte delle lezioni di architettura dei maestri nordici su terre lontane, spingendo i giovani allievi a ripercorrere quegli stessi itinerari a distanza di alcuni decenni

<sup>47</sup> *ibidem*, p. 12

viaggiava ripercorrendo l'opera di Pierre Gusman dedicata a Pompei e Villa Adriana per l'architettura romana<sup>48</sup>, così come le immagini letterarie di Ritter, Pierre Loti e Claude Farrère riempiono la mente e gli occhi del giovane Jeanneret alla scoperta di Istanbul<sup>49</sup>. Oppure, nel caso della tradizione degli architetti americani in viaggio in Italia, Michael Graves, Fellow della American Academy di Roma nel 1962, “partecipa allo sforzo degli architetti che lo hanno preceduto nello sviluppare questioni basate sulla storia e sulla cultura. [...] I disegni e le fotografie di questo periodo non sono semplici diari; sono disegni nel senso di investigazioni critiche, procedendo verso un nuovo modo di pensare all'architettura. Studiando queste immagini, non ritracciamo soltanto i passi di Graves ma scopriamo nuovi aspetti riguardo lo sviluppo del discorso architettonico dell'architetto, una sintesi tra ciò che egli ha visto e ciò che gli architetti prima di lui avevano disegnato”<sup>50</sup>. In questo *continuum itinerante*, Luis Moreno Mansilla è uno dei primi architetti della contemporaneità ad affrontare il tema, in particolare nella sua tesi di dottorato, dal titolo *Apuntes de viaje al interior del tiempo*<sup>51</sup>. Nell'operazione di sintesi odepórica che compie nel tracciare le esperienze individuali di grandi architetti, egli è stato forse il primo che, consapevolmente, ha “viaggiato sui viaggi” di altri, e “comincia a interrogarsi su questo tornare negli stessi luoghi e sugli stessi passi [...] sul rapporto che una tradizione di viaggi degli architetti, non sempre codificata eppure ricchissima di materiali, instaura con la storia e con la memoria costruendo un orizzonte del tutto particolare [...] sofferma il proprio sguardo, dopo averlo fissato attraverso i suoi viaggi reali su quelle stesse architetture, paesaggi e rovine d'Italia, per scoprire il proprio modo d'intendere l'architettura. [...] Concretamente il libro è un Bilderatlas poiché, come per Warburg, è a partire dalle tavole in cui vengono accostate immagini differenti, ora lontane ora vicine nel tempo e nello spazio, che il discorso intorno all'architettura prende forma”<sup>52</sup>. Queste *transizioni spazio-temporali* dell'architettura vengono interpretate da Mansilla come delle *finzioni*, non nel senso di “difetto ma come virtù esercitata dal sapiente. È un bel capovolgimento intellettuale. È forse la migliore lezione d'architettura: l'unico sforzo a cui realmente val la pena di tendere se si decide di praticare l'architettura”<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> cfr. Giuliano Gresleri, “Dalla villa alla *ville*: Jeanneret e Adriano” in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012, pp. 136-150

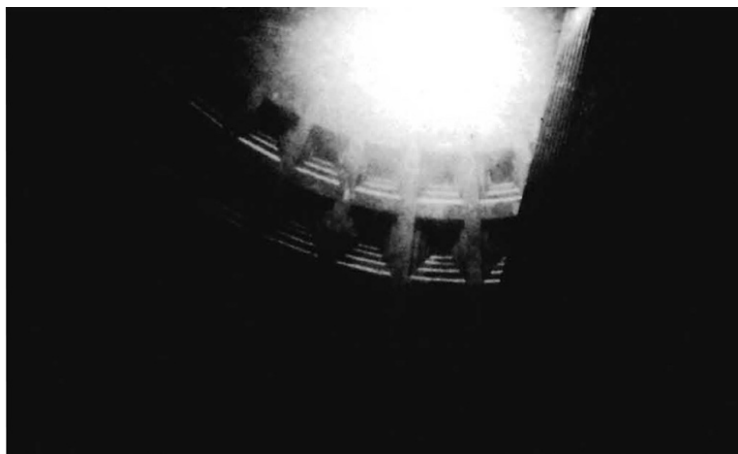
<sup>49</sup> cfr. Giuliano Gresleri (a cura di), *Il Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia 1984

<sup>50</sup> Michael Graves, *Michael Graves: images of a grand tour*, edited by B. M. Ambroziak, Princeton Architectural Press, New York 2005 (tradotto in italiano)

<sup>51</sup> cfr. Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, op. cit.

<sup>52</sup> Fernanda De Maio, “Dentro il tempo: il Bilderatlas di Luis Moreno Mansilla”, in *Engramma*, n. 100, 2012. Con il termine Bilderatlas si fa riferimento all'opera di Aby Warburg, disponibile nell'edizione italiana a cura di Roberto Venuti e Italo Spinelli, *Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998

<sup>53</sup> *ibidem*



In alto, Le Corbusier, fotografia del Pantheon; in basso a sinistra, Alvaro Siza, schizzo dell'interno del Pantheon [fonte: Mansilla, 2001]

Alejandro Aravena, schizzo dello spazio interno del Pantheon

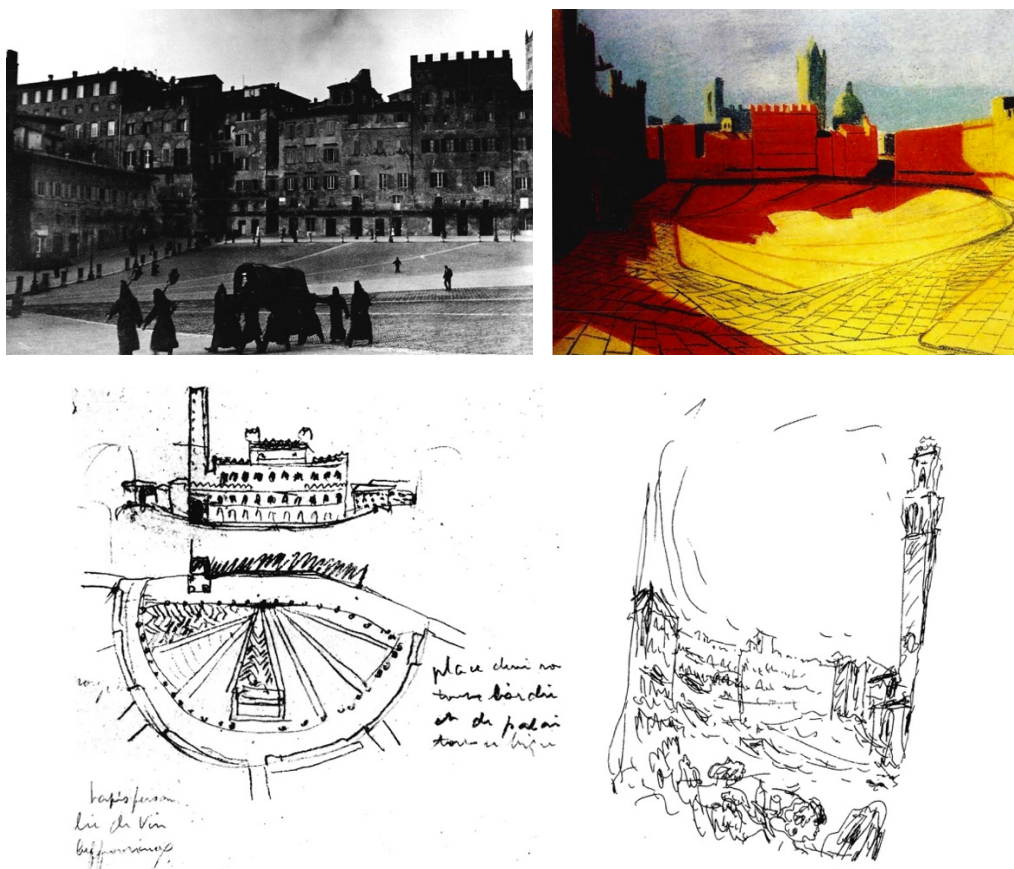
L'operazione di Mansilla consiste di una *sovrapposizione* dei viaggi dei differenti architetti<sup>54</sup>, interessante nel tentativo di evidenziare i caratteri comuni (soprattutto i luoghi attraversati) ma allo stesso tempo mettere in luce le differenze, dettate soprattutto dall'approccio strettamente individuale e interpretativo del singolo architetto. Ad esempio, il confronto tra le fotografie di Asplund e gli schizzi di Kahn che ritraggono Piazza San Marco a Venezia e Piazza del Campo a Siena, realizzati a distanza di trentasette anni, mettono in campo un ragionamento che riguarda le idee e l'approccio all'architettura dei due maestri, nel rapporto e nel "percorso" tra/da la percezione dell'ambiente costruito, il soggetto e la natura<sup>55</sup>. E così anche il confronto tra Viollet-le-Duc, Lewerentz, Aalto, Siza; e con Le Corbusier, del quale mette in risalto il *processo* di percezione e di assimilazione, principalmente riguardante un atteggiamento per cui egli "non disegna più

<sup>54</sup> Interessante è anche l'inserimento alla fine del libro di tutti gli itinerari degli architetti di cui parla: Michel de Montaigne (1580-1581); Erik Gunnar Asplund (1913-1914); Le Corbusier, primo viaggio in Italia (1907); Le Corbusier, viaggio in Oriente (1911); John Soane (1778-1779); Louis I. Kahn, viaggio in Europa (1928-1929); Louis I. Kahn, viaggio in Italia e in Egitto (1950-1951); Viollet-Le-Duc (1936-1937). Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, op. cit., pp. 218-231

<sup>55</sup> *ibidem*

per imparare, ha cominciato a disegnare per pensare. Disegna ciò che - da qualche altra parte, forse - sarà”<sup>56</sup>.

Chiaramente, nella contemporaneità questo discorso acquista ancora più spessore, quasi a cancellare qualsiasi ombra o possibilità di viaggio “innovativo” in termini di percorso e di scoperta. Juan Domingo Santos e Tod Williams, esponenti di due tradizioni differenti del viaggio, ne dimostrano rispettivamente in qualche modo l’influenza<sup>57</sup>; ma anche ad esempio Alejandro Aravena, che racconta di quanto in Cile fosse difficile fare una vera e propria esperienza di architettura, si nutre delle lezioni di Fernando Perez sull’architettura europea, unica fonte di immagine e immaginazione, prima di intraprendere il suo primo viaggio oltreoceano dove di architettura ne farà quasi *indigestione*<sup>58</sup>.



In alto, viste di Piazza del Campo a Siena: a sinistra, in una fotografia di Gunnar Asplund; a destra, in uno schizzo di Louis Kahn. In basso, studio planimetrico della piazza in un disegno di Le Corbusier (a sinistra) e in uno schizzo prospettico di Alvaro Siza (a destra) [fonte: Mansilla, 2001]

<sup>56</sup> *ibidem*, p. 45 (tradotto in italiano)

<sup>57</sup> I due architetti contemporanei verranno approfonditi nel quarto capitolo. In questo momento si vuole porre l'attenzione sull'appartenenza ad una tradizione di viaggi che, nel caso di Tod Williams è "istituzionale", cioè l'American Academy di Roma; per Domingo Santos è in qualche modo una scelta in quanto, al di là di tutti gli importanti architetti viaggiatori a lui compatrioti, l'architetto spagnolo abbraccia in maniera particolare la filosofia odeporica del maestro portoghese Alvaro Siza

<sup>58</sup> Alejandro Aravena, *Progettare e costruire*, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 166

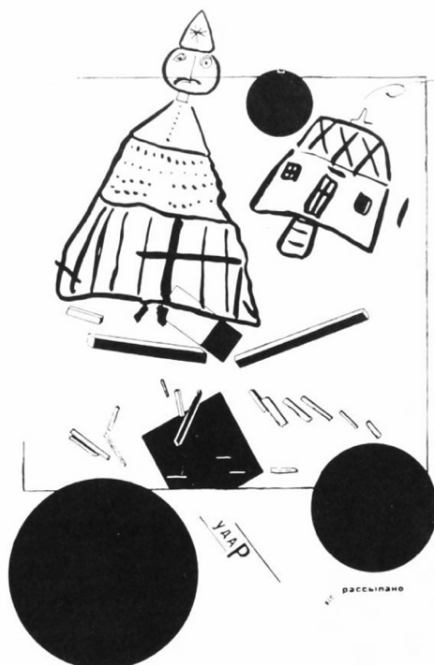




che “quando si vede la grande cinta di mura con le torri, il pensiero corre a Costantinopoli, allorché si giunga dal mare”<sup>61</sup>.

Nel momento in cui all'interno dello spazio architettonico di cui abbiamo parlato finora, i luoghi fisici dell'itinerario vengono mescolati ai luoghi mentali che è l'attraversamento dell'itinerario stesso, in senso fisico, a generare, avviene un passaggio significativo per il concetto di viaggio che questa tesi presenta. Dal viaggio di architettura all'architettura del viaggio è contenuto in sostanza il meccanismo particolarissimo che dall'itinerario, inteso in maniera più tradizionale, conduce verso un processo più articolato che si fa carico della costruzione dinamica di un immaginario consistente. Il progetto di architettura che ne deriva, nelle diverse forme che può in un secondo momento eventualmente assumere, rappresenta l'occasione di traduzione di tale, oramai complessa, mappatura geografica, composta di livelli e luoghi differenti per tipologia e matericità. “Muovendosi liberamente nell'ambiente, a meno di vincoli fisici, l'uomo traccia traiettorie e percorsi, organizza e trasforma lo spazio che lo circonda; compie una vera e propria azione di montaggio della collezione dei propri ricordi selezionando, di volta in volta, i frammenti e le visioni che introietta attraverso i cinque sensi. Nella memoria compone immagini e sensazioni in successione e giustapposizione. Il ricordo fabbrica il paesaggio che abbiamo percorso”<sup>62</sup>. La *fabbricazione* di tale paesaggio fa quindi uso dello strumento della memoria, indagando tra i luoghi del viaggio quali risultati della percezione e allo stesso tempo produttori di visioni, entrando in questo modo a far parte dei processi compositivi del progetto.

## Apparati



El Lissitzky, *Illustration*, 1923 [fonte: R. Arnheim, 1954]

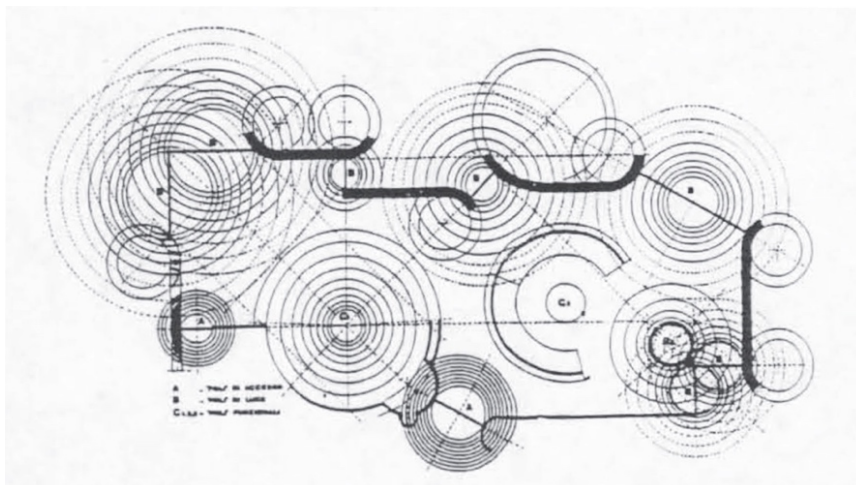
<sup>61</sup> *ibidem*, p. 255

<sup>62</sup> Jacques Gubler, *Motion, émotions. Architettura, movimento e percezione*, op. cit., p. 177

Nel ragionare sul senso degli itinerari percorsi dagli architetti, Jilly Traganou pone la questione in questi termini: “quali idee viaggiano con loro e vengono trapiantate nei nuovi luoghi di abitazione? Quali elementi spaziali o vocabolari scelgono di riportare a casa e come interagiscono con i loro nuovi ambienti? Come le visioni dello spazio attraverso nuovi apparati di viaggio ridisegnano immaginazioni e pratiche spaziali più ampie?”<sup>63</sup>.

A tal fine, diventa importante la comprensione e la assimilazione degli *apparati* visivi del viaggio, i quali vengono automaticamente, mentalmente, scomposti e assorbiti affinché possano essere riutilizzati. Il riconoscimento di tali componenti permette di comprendere meglio i passaggi con i quali le percezioni diventano materia di ideazione progettuale. Sostanzialmente un processo che precede la creazione architettonica ma, in effetti, ne è la totale essenza.

Nel giocare un ruolo molto significativo, gli apparati possono essere definiti come aggregati di *elementi* e *vocabolari* del viaggio. Gli elementi sono riconducibili a figure architettoniche distinguibili e identificabili; i vocabolari, che includono al loro interno gli elementi, sono raccolte di informazioni che trascendono il dato fisico per comprendere anche informazioni di tipo sensoriale. Non è presentata esclusività tra i due né un ordine di classificazione: nel corso della trattazione, soprattutto nello sviluppo dei casi studio, non vi è una corrispondenza precisa e rigida, ma un continuo rimando tra i due aspetti, che nella maggior parte dei casi presenta una commistione piuttosto che una selezione.



*The effect of geometry extending beyond the building.* P. Portoghesi e V. Gigliotti, Casa Papanice, 1969  
[fonte: C. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971]

Nella reiterazione di itinerari e luoghi, gli elementi si duplicano, triplicano, rappresentando gli appigli visivi di visioni fugaci, in molti casi quelli che attraverso le elaborazioni grafiche si fermano più frequentemente nella memoria: esistono tante Acropoli quante piazze del Campo, innumerevoli ricostruzioni di dettagli barocchi e schemi planimetrici dei luoghi attraversati. Questi elementi sono spesso assorbiti in

<sup>63</sup> Jilly Traganou, *Preface*, in J. Traganou & M. Mitrasinovic (a cura di), op. cit., p. 3 (tradotto in italiano)

inquadramenti più ampi non in senso dimensionale quanto semantico, rappresentati appunto dai vocabolari, nella descrizione di atmosfere e paesaggi che riguardano sia composizioni urbane che ambientazioni naturali. Nella maggior parte dei casi sono i vocabolari a rendere ogni elemento, seppur uguale in termini di fisicità, differente in ogni singola percezione, esprimendo modi soggettivi di vedere e interiorizzare il mondo attraverso il meccanismo del viaggio.

Juhani Pallasmaa scrive che “esiste un fondamentale dualismo nell’immagine artistica stessa. Un’opera d’arte esiste simultaneamente in due realtà: nella realtà fisica della sua essenza materiale e dei suoi processi di esecuzione e realizzazione, e nella realtà immaginaria della sua immagine artistica, della suggestione e della struttura espressiva. Di conseguenza un’opera d’arte si trova qui e altrove, nel mondo fisico e in un mondo immaginario. [...] Un edificio è una struttura funzionale, è materia e costruzione, così come una metafora spazio-temporale immaginaria orientata a prefigurare un mondo migliore. Per questo motivo le opere d’arte e di architettura esistono sia nel mondo fisico che in quello metafisico, nella realtà e nella finzione, nella costruzione e nella rappresentazione, nell’utilizzo e nel desiderio, tutto allo stesso tempo”<sup>64</sup>. In questo senso, gli elementi sono espressione della fisicità del viaggio mentre i vocabolari appartengono maggiormente ad un campo di carattere metafisico, dando in questo modo esplicitazione della dualità del viaggio. L’esperienza odepórica può, infatti, essere scomposta per tali componenti, rappresentazioni dei differenti aspetti di cui nel viaggio si fa conoscenza. In questa ottica, monumenti, strade, paesaggi sono elementi o sono agglomerati di questi, ritraendo in tal senso la realtà fisica che viene percepita, ma allo stesso tempo acquistando un significato altro nel momento in cui vengono assorbiti, delineando così vocabolari interiori della percezione.

In particolare, ciò che distingue gli elementi dai vocabolari e li fa in questo modo dialogare è “il carattere precipuo dell’architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche” che consiste “nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l’uomo”<sup>65</sup>. È qui che avviene un passaggio importante: da elementi si passa a vocabolari perché l’uomo si sente parte della sua stessa percezione. Come “raccoltori di parole”, in questo caso di elementi che acquistano livelli di matericità differenti, i vocabolari possono essere intesi come la realtà del viaggio che diventa immateriale, nell’assimilazione dei contenuti materici (gli elementi) a seguito di, ancora una volta, una specie di sublimazione dello spazio architettonico del viaggio. Difatti, tutto questo avviene sempre all’interno di uno spazio che si sta via via definendo tramite i suoi componenti e le sue caratteristiche: elementi e vocabolari non esisterebbero senza la definizione di una dimensione in cui poter effettivamente interagire<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley & Sons Inc., Chichester 2011 [trad. it. Id., *L’immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell’architettura*, Safarà, Pordenone 2014, pp. 118-119]

<sup>65</sup> Bruno Zevi, *Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, op. cit., p. 21

<sup>66</sup> cfr. *ibidem*



Ciò nonostante, come anticipato, non si può chiaramente avere una separazione precisa e netta tra elementi e vocabolari. Pallasmaa, continuando, afferma: “la nostra consapevolezza è sospesa e oscilla fra queste due realtà e la tensione fra queste due carica il lavoro di un potere magico”: da tale tensione e da tale dualità, scaturisce l’aura dell’opera<sup>67</sup>, sintesi tra elementi e vocabolari, espressione della condizione per cui all’interno della forma costruita l’architetto riesce a contenere l’atmosfera del viaggio. Inoltre, facendo riferimento al campo dell’iconografia e dell’immaginario, molto caro al tema del viaggio, l’immagine odepórica di sintesi prodotta, nel suo messaggio, “ha varcato il campo della visione per raggiungere quello della memoria”, nella riproduzione di elementi e vocabolari, dove i primi sono “vincoli di conservazione che danno riconoscibilità e significato”, i secondi, sono le “variabili”, ovvero i caratteri che i “vari incisori hanno tradotto, adattandoli alla propria lingua e al proprio stile”. La cosa interessante di questi ultimi è che “si restituisce così non la specificità, ma unicamente la categoria di appartenenza”<sup>68</sup>. La memoria gioca in questo senso un ruolo cruciale, anche nel convogliare informazioni della storia o che appartengono alla nostra conoscenza di base. Infatti, lo spazio del viaggio registra alterazioni di diversi momenti e anche di diverse “densità”: dall’immagine di sintesi al prodotto *ri-creato*, il processo ideativo passa attraverso l’immaginazione, che opera all’interno di una impalcatura molto ricca, catalogazione di ricordi e memorie di luoghi e oggetti, immagini di ciò che si è visto e conosciuto e che viene archiviato nella mente. Il viaggio consiste, dunque, di una dimensione fisica e immateriale al tempo stesso: “come spettatori, percorriamo la città osservando la sua architettura e gli spazi costruiti, spostando scene contemporanee e riflessioni dal passato fino a che non si addensano in una visione personalizzata. La nostra memoria della città è particolarmente scenografica e teatrale: viaggiamo indietro nel tempo attraverso immagini che richiamano pezzi e pezzi di una città precedente, proiettiamo queste precedenti rappresentazioni in avanti in organizzazioni ricomposte e unificate”<sup>69</sup>.

Come si vedrà anche successivamente, queste riflessioni rappresentano nel campo del progetto architettonico una questione profondamente interessante dal punto di vista dei processi ideativo compositivi, andando a riguardare alle volte anche aspetti molto tecnici del progetto. Ad esempio, come riporta Kent Larson, “dall’inizio degli anni Sessanta, Kahn aveva sviluppato un vocabolario di materiali a cui ritornava più e più volte negli ultimi anni della sua vita - materiali ambigui con ricche associazioni e lunghe storie, vecchie e nuove allo stesso tempo”: infatti, tra i tanti modelli a cui attingere, “faceva continuamente riferimento alla luce e alla forma del Pantheon a Roma come fonte di ispirazione”<sup>70</sup>. O

---

<sup>67</sup> Juhani Pallasmaa, *L’immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell’architettura*, op. cit., p. 119

<sup>68</sup> Lucia Nuti, *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996, p. 221

<sup>69</sup> Christine M. Boyer, *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments*, op. cit., p. 32 (tradotto in italiano)

<sup>70</sup> Kent Larson, *Louis I. Kahn: unbuilt masterworks*, Monacelli Press, New York 2000, p. 167

ancora, interessante in questo senso è l'interpretazione che Guia Sambonet dà dell'espressione *esercizio formale* utilizzata da Ettore Sottsass, come di un "carnet di un viaggio metaforico nel mondo delle emozioni, dei desideri, delle nostalgie, ma soprattutto ammissione di come in Sottsass questi sempre coincidano con forme architettoniche"<sup>71</sup>, nell'esplicitazione di una dialettica molto complessa tra elementi e vocabolari.

### 1.3 Meccanismi di *Ri*-creazione

Nessun disegno mi dà tanto piacere come queste note di viaggio. Ognuno di noi lascia dietro di sé un sacco pieno di preoccupazioni, odio, stanchezza, noia, pregiudizi... Nel corso di un viaggio vero gli occhi, e per mezzo loro la mente, acquistano un'insospettata capacità. Impariamo senza mediazioni; e quello che impariamo riappare, dissolto nelle linee che tracciamo più tardi.

Alvaro Siza<sup>72</sup>



Hilla Rebay, *L'arc du temps*

Viaggi e ri-viaggi rappresentano la reiterazione di luoghi, itinerari e punti di fuga, spesso associata al fatto che un architetto rivisita i luoghi a cui è stato introdotto in maniera diretta o indiretta, ma non solo. L'espressione dimostra infatti anche la qualità intrinseca del viaggio di essere "riutilizzato" nei suoi contenuti e risultati materiali/immateriali. Per il viaggio, dunque, lo spazio diventa sia materia che luogo di *ri*-creazione, allo stesso tempo

<sup>71</sup> Guia Sambonet, "Ettore Sottsass architetto. Esercizio formale 1979", in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 102-111, p. 103. Inoltre, a partire da un'idea di Stefano Boeri, Ettore Sottsass ha diretto una delle più fortunate rubriche di *Domus* fra il 2003 e il 2006, combinando, con la massima libertà possibile, parole e immagini dei suoi viaggi, che oggi sono raccolte nella pubblicazione *Foto dal finestrino* (Adelphi, Milano 2009)

<sup>72</sup> Alvaro Siza, aprile 1988, Boston, pubblicato in Kenneth Frampton, "Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza", in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 72-87

mettendo in crisi il concetto stesso di luogo<sup>73</sup>. L'aspetto su cui ci si concentra è in questo caso il fatto che in architettura tali esperienze diano prova di come la filosofia del viaggio diventi un vero e proprio esercizio compositivo che guida verso considerazioni di natura progettuale.

Un cambio di vista fondamentale dalla concezione di viaggio come conoscenza/formazione alla questione del viaggio come strumento di *ri*-creazione progettuale viene esposto nel ragionamento di Joan Ockman, allorché scrive che "l'architetto è anche un esperto. Diversamente dall'osservatore "giornaliero" o inesperto che relativamente parlando tende a fare esperienza dell'ambiente costruito in modo distratto o assente, come Walter Benjamin suggerisce, gli architetti per educazione e per professione guardano con attenzione e conoscenza, persino in vacanza. [...] Nella loro capacità di esperti e intellettuali, si impegnano nel riflettere e speculare, o teorizzare, su ciò che li circonda. [...] Ma più distintamente, gli architetti sono anche produttori estetici. Essi non si impegnano soltanto nell'impadronirsi di ciò che vedono nel senso di teorizzarlo [...] ma fondamentalmente col riformularlo in nuova architettura e pianificazione. Essi quindi differiscono dai loro colleghi viaggiatori nell'essere spettatori attivi piuttosto che passivi, osservatori per cui il consumo di spazi ha un collegamento diretto o indiretto con la produzione futura. [...] Dal Grand Tour al presente, sia che motivati da una ricerca scientifica di conoscenza, che per ambizioni colonizzatrici, desideri romantici o altri impulsi, gli architetti-turisti hanno sia rispecchiato la visione del mondo durante il proprio tempo ma anche letteralmente costruito il mondo"<sup>74</sup>. In questo senso, fondamentale appare l'assunto per cui l'architetto, a differenza delle altre categorie professionali, si trova ad operare contemporaneamente su due fronti, quello ricettivo e quello ricreativo, quello della comprensione del mondo e quello della sua effettiva costruzione.

José Antonio Franco Taboada, nell'operare un excursus sul viaggio in architettura, pone l'accento in particolare su alcuni architetti, in maniera particolarmente selettiva<sup>75</sup>. Nonostante questi appartengano a epoche e situazioni differenti e a differenza di coloro che si occupano della "semplice" documentazione dei propri viaggi (sebbene si debba considerare che ogni rappresentazione è pur sempre interpretativa), si può ritracciare un atteggiamento *ri*-creativo importante, addirittura andando indietro nel tempo fino a

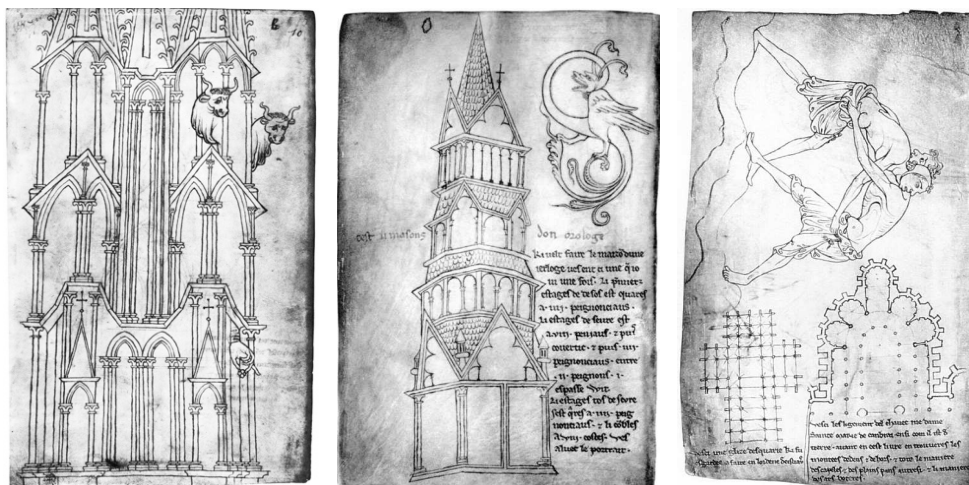
---

<sup>73</sup> Manfredo Tafuri riguardo Piranesi, in Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980: "Ciò che va posto subito in chiaro, è che tutto quel frazionare, distorcere, moltiplicare, scomporre, al di là delle reazioni emotive che può sollecitare, altro non è che una critica sistematica al concetto di luogo, compiuto con gli strumenti della comunicazione visiva" (p. 36).

<sup>74</sup> Joan Ockman, "Bestride the world like a colossus: the architect as tourist" in J. Ockman & S. Frausto, *Architourism*, op. cit., pp. 160-161 (tradotto in italiano)

<sup>75</sup> cfr. José Antonio Franco Taboada, "El dibujo del viaje real. Una aventura imperecedera", in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Las Palmas 2014, pp. 17-31

Villard d'Honnecourt<sup>76</sup>. Alain Erlande-Brandenburg scrive del rapporto tra architettura e scultura nei disegni di Villard, introducendo la nozione di “immagine mentale”, molto cara a tutta la bibliografia sul viaggio e sull'iconografia urbana. La particolarità dei ridisegni di Villard delle opere architettoniche incontrate e studiate consta nell'inserimento di forme altre (addirittura di animali), che probabilmente avrà conosciuto dalla consultazione di altre fonti e che ha ritenuto presentassero qualche tipo di connessione con ciò che aveva osservato.



Villard de Honnecourt, *Carnet*, disegni del 1235

Successivamente, Franco Taboada scrive di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), coetaneo di Goethe, che “viaggia in Italia nel 1769 e tornerà per trasferirsi a Roma dal 1777 al 1785, dove realizzerà molti disegni o *vedute romane*, ma anche scritti teorici sul disegno”. Ciò che è interessante è che “al margine delle classiche *vedute dal vero* dei monumenti, realizza anche *vedute modificate*, nelle quali «Valenciennes interviene aggiungendo elementi che non esistono nel luogo per migliorare l'aspetto architettonico dell'ambiente» e *vedute composte*, nelle quali «Valenciennes passa gradualmente a un altro tipo di vista, componendo liberamente elementi differenti in cui vi è, alla base, un ambiente reale da modificare»<sup>77</sup>. Franco Taboada riconosce in qualche modo in Aldo Rossi la tradizione persa delle *vedute modificate* e delle *vedute composte* di Valenciennes, ma a differenza del francese, l'architetto italiano “combina monumenti esistenti con suoi propri progetti architettonici, in disegni dall'indubbia attrattiva grafica, come nella *Città verticale con il progetto per Wall Street e chiesa di San Gaudenzio a Novara*”.

Il ruolo del viaggio nel processo di ideazione del progetto diventa in questi primi esempi già di indubbio interesse. L'esperienza itinerante, infatti, inevitabilmente soggetta alla

<sup>76</sup> Il suo viaggio in Occidente risale al 1235 (cfr. Alain Erlande Brandenburg et. al., *Villard de Honnecourt. Disegni. Dal manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi* (n. 19093), Jaca Book, Milano 1988)

<sup>77</sup> Le citazioni incluse nel testo di Franco Taboada sono riferite all'articolo di Giuseppe Pagano, “Un carnet di vedute romane di Pierre-Henri de Valenciennes”, in *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, 2004

personale condizione esistenziale del momento, nella fase che segue alla acquisizione e elaborazione del viaggio finora esposte, diventa spunto di *ri*-creazione, in una declinazione dimensionale che subisce un passaggio significativo. In questo spazio, infatti, alcune visioni, contenute nella memoria e derivate di elementi e vocabolari, fanno capolino in sede di ideazione, in una sorta di *iconografia in positivo*, di *ri*-costruzione, nel senso di *ri*-elaborazione, dei luoghi attraversati. L'espressione, che richiama la tradizione iconografica del viaggio, è da intendere in un'accezione tale che l'immagine prodotta viene considerata per la sua capacità *trasformativa* e non solo comunicativa<sup>78</sup>.



Aldo Rossi, *Città verticale con il progetto per Wall Street di Aldo Rossi e la chiesa di San Gaudenzio a Novara, New York, 1980* [fonte: *Lotus* n. 68, 1991]

Nel trattare immagini composte in relazione al viaggio, Tafuri mette in gioco sia i *Capricci* del Canaletto, che le *Vedute*, le *Carceri*, o il *Campo Marzio* piranesiani come «inviti al viaggio»: “Sia il Canaletto che Piranesi vogliono però che il viaggio non si limiti a un’edonistica accumulazione di sensazioni. Nel viaggio, bisogna essere coscienti che l’avventura cercata, per essere totale, non deve avere limiti, che quindi il viaggio va prolungato all’infinito, *che da esso non si può fare ritorno*. E infatti: come tornare da una Venezia inesistente? [...] il viaggio induce a un «montaggio» mentale: esso può

<sup>78</sup> Il riferimento all’iconografia come disciplina è quasi d’obbligo in materia di viaggio (cfr. Cesare de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento a secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011; Lucia Nuti, *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996, e altri); in questa trattazione se ne propone una concezione innovativa. A tal proposito, si approfondisce il concetto di “costruzione del luogo” attraverso la raffigurazione dello stesso, espresso in maniera molto interessante nel doppio numero di *Casabella* dedicato al paesaggio (n. 575-576, gennaio-febbraio 1991), in particolare nell’articolo di Carlo Olmo, “Dalla tassonomia alla traccia”, pp. 22-24



riappacificare il viaggiatore con il tempo e lo spazio, «sfidati» nel corso del viaggio, una volta «tornato a casa». Ma se spazio e tempo sono individuati come «problemi», una volta iniziato il viaggio il percorso a ritroso diviene impossibile: la catena delle associazioni, quindi, va moltiplicata nell'incisione che rende spietatamente evidente al viaggiatore il senso ultimo della sua scelta<sup>79</sup>. Il rapporto con lo spazio e con il tempo si rivela molto complesso, trovando però una possibile applicazione proprio nell'operazione di riformulazione del viaggio. La visione che si staglia agli occhi del viaggiatore, infatti, è la stessa che si andrà a stratificare nella memoria e riguarda una condizione generalmente statica. Il viaggiatore, però, pratica la dinamicità: questo porta a relazionare le immagini tra di loro e con la mente e l'esperienza del viaggiatore stesso, dando vita al fenomeno dell'immaginazione. Questa sorta di catalogazione, di memoria, di sovrapposizione di visioni nell'immaginario è posta in un'accezione positiva: l'osservazione dinamica del viaggio, infatti, crea dei mondi interni, ha dei rimandi, innesta connessioni; nella sovrapposizione di queste visioni non solo si annulla la categoria dello spazio, ma anche quella del tempo. Non esiste più passato né futuro, ma solo il presente, un presente fatto di molteplici luoghi e tempi che diventano insieme materia di *ri*-creazione.

#### 1.4 La scala architettonica come *misura* del viaggio

Ma una Terra senza scale, cioè senza spazio, non riusciamo, almeno per il momento, a pensarla.

Franco Farinelli<sup>80</sup>



Claes Oldenburg

In questo passaggio “dimensionale” del processo di *ri*creazione, la scala architettonica gioca un ruolo chiave. La scala è lo strumento scelto per dare testimonianza della relazione

<sup>79</sup> Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, op. cit., pp. 56-57

<sup>80</sup> Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 179

tra viaggio e architettura, per dimostrare l'influenza del primo sulla seconda, per collegare tra loro i concetti di Viaggio e Ri-creazione. La scala è qui concepita come la misura con cui l'architetto traduce l'esperienza del viaggio in architettura. Che sia in forma materiale o immateriale, ovvero, costruita o non costruita, il viaggio diventa prodotto di una sensorialità che in qualche modo può essere messa in relazione con la misura architettonica. "Un grande edificio, a mio avviso, deve cominciare con l'immisurabile, deve passare attraverso mezzi misurabili nella fase di progettazione e alla fine deve essere immisurabile. Il progetto, la realizzazione delle cose è un atto misurabile. [...] Ma ciò che è immisurabile è lo spirito psichico. [...] Bisogna seguire le leggi ma alla fine quando l'edificio diventa parte del mondo, evoca qualità immisurabili. Il progetto che coinvolge quantità di mattoni, metodo di costruzione, ingegneria, è finito e subentra lo spirito della sua esistenza"<sup>81</sup>.

La scala architettonica viene in questo caso assunta come quello strumento che permette un trasferimento di significato, dimensione e materia, rappresentando un riferimento costante sia nel campo percettivo che in quello compositivo; viaggiare non è altro che un'operazione scalare nel relazionare il mondo a se stessi, progettare ricalca in qualche modo l'operazione perfettamente inversa: "comprendere la scala architettonica implica la misura inconscia di un oggetto o di un edificio con il proprio corpo e il proiettare il proprio corpo nello spazio in questione. Sentiamo piacere e protezione quando il corpo scopre la sua risonanza nello spazio"<sup>82</sup>.

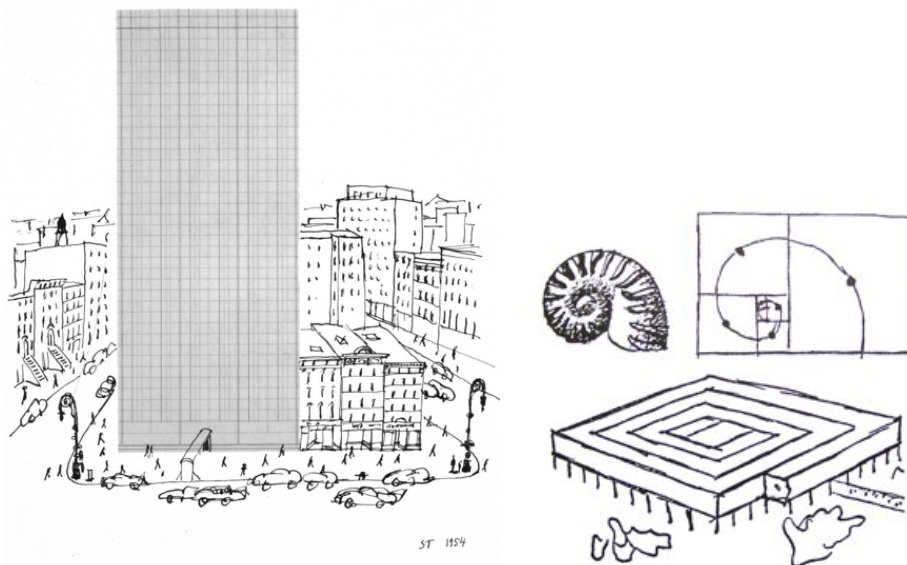
In questo senso, la scala aiuta a dare una dimensione spaziale ad entrambi i processi, quello itinerante e quello compositivo, ponendoli in tal modo a confronto, o per meglio dire in continuità l'uno con l'altro. L'architetto riesce in questo senso a contenere, all'interno della forma costruita o immaginata, la misura del viaggio, nelle sue molteplici variabili. Attraverso il progetto, la definizione di una scala architettonica contribuisce a dare misura sia al prodotto stesso, ma anche alla fonte di ispirazione primaria. È l'anello di congiunzione, il meccanismo di trasmissibilità. Inoltre, non si deve pensare alla scala come uno schema o un modello attraverso cui una sensazione viene decodificata in architettura. In questo contesto, viene completamente smaterializzata, mantenendosi ben precisa nella sua sostanziale indeterminatezza: una scala non predefinita, né architettonica né urbana, dimensionata di volta in volta secondo la corretta percezione dello spazio, generando un costruito assolutamente imprevedibile. In questo senso, la dialettica tra misurabile e immisurabile di Kahn ha in qualche modo riscontro nella constatazione da parte di Peter Zumthor di un sentimento di difficoltà ad utilizzare sulla questione un termine come

---

<sup>81</sup> Louis I. Kahn, "Form and design", riportato da Vincent Scully, *From the Voice of America Forum Lectures, a series on Modern American Architecture in 1960, originally entitled Structure and Form* (tradotto in italiano)

<sup>82</sup> Juhani Pallasmaa, *An Architecture of the Seven Senses*, in S. Holl, J. Pallasmaa, A. Pérez-Gómez (eds.), *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, op. cit., pp. 27-38, p. 36 (tradotto in italiano)

quello di *scala*, per certi versi troppo “accademico”, riguardando aspetti plurimi dell’opera architettonica in relazione al soggetto<sup>83</sup>.



Saul Steinberg, *Graph paper architecture*, 1954

Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1931

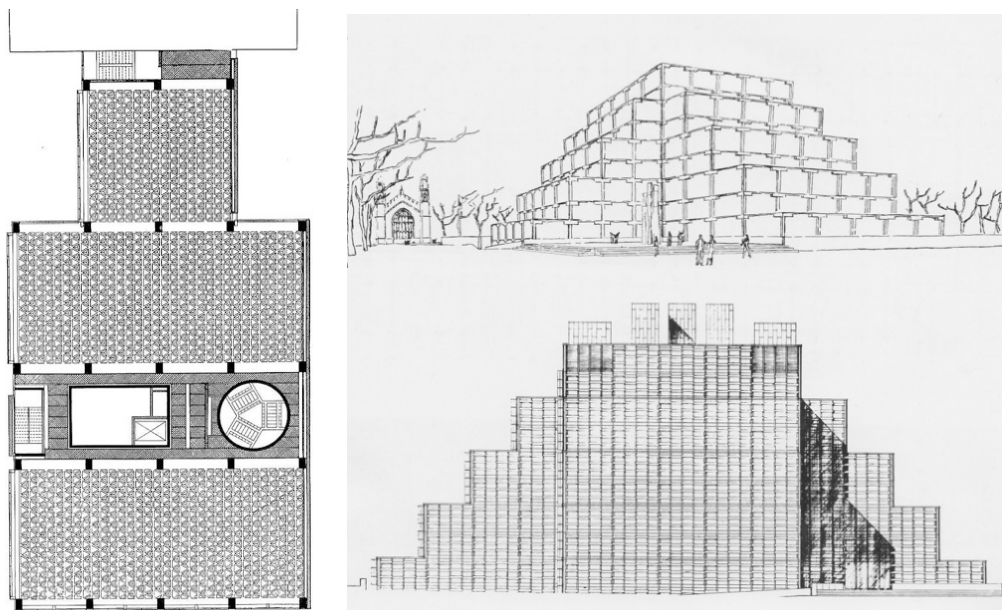
“La scala non è una cosa ma una possibilità della nostra comprensione; un’esperienza fondamentale del nostro mondo”<sup>84</sup>. Uno degli aspetti più interessanti consiste proprio nel fatto che molto spesso la scala della percezione del viaggio e la scala costruita o non costruita ad essa in qualche modo relazionata appaiono inconciliabili, presentando persino differenti gradi di materialità. Infatti, gli architetti coinvolti con la filosofia del viaggio dimostrano un particolarissimo rapporto con la scala di traduzione dell’esperienza itinerante in architettura o per lo meno dimostrano di avere una propria singolare concezione della misura. Philippe Boudon pone la questione nell’ordine della concezione, in quanto non crede sia teorizzabile nel campo della percezione; scrive, riferendosi ai *Dieci libri dell’architettura* di Vitruvio, che “il testo introduce qui la necessità di non pensare alla scala solamente in termini di «effetto», che questo effetto sia positivo o negativo, nell’ordine della percezione, ma di considerare questo effetto come risultato di un progetto, di un lavoro di concezione”<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 49

<sup>84</sup> Steven Holl, 2011, pubblicato in Steven Holl, *Scale*, Lars Muller Publishers, Zurich 2012

<sup>85</sup> Philippe Boudon, “«Échelle» en architecture et au-delà. Mesurer l’espace; dépasser le modèle géométrique”, in *Les Annales de la Recherche Urbaine* n.82, 1999, pp. 5-13, p. 6 (tradotto in italiano)





Louis I. Kahn, pianta carpenteria Yale Art Gallery, New Haven, 1953

Louis I. Kahn, progetto di concorso per la Washington University Library, 1956

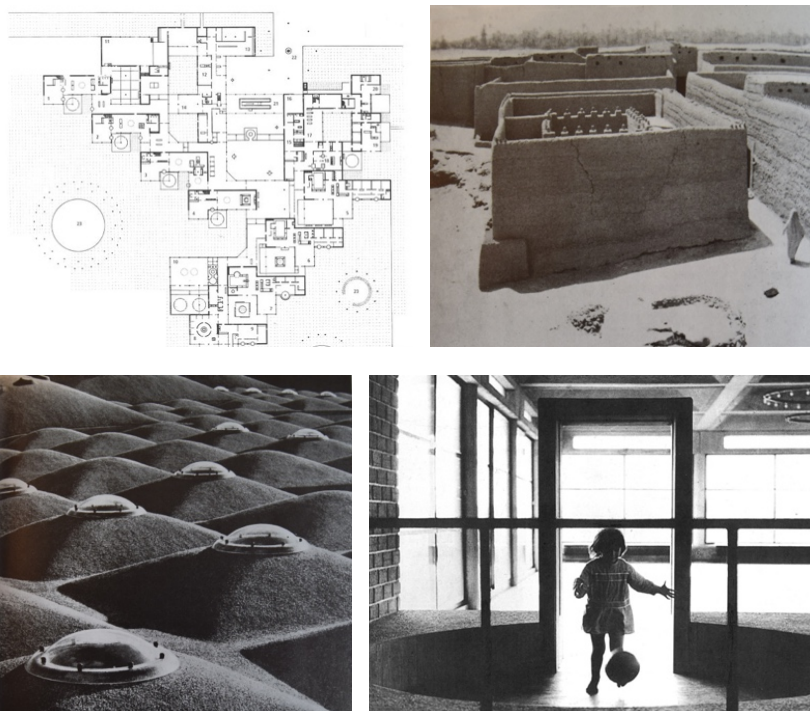
Alla luce di questa considerazione, diversi casi di viaggio-progetto si presentano particolarmente esplicativi: ancora Boudon scrive di Le Corbusier, il quale trovò i grattacieli di Manhattan *trop petits*, stesso Le Corbusier che penserà ad un museo a crescita illimitata<sup>86</sup>; Louis Kahn invece restò così ossessionato dalle piramidi egizie da riprodurle in differenti misure, dal soffitto della Yale Gallery al progetto di concorso per la Washington Library e ancora alle “piramidi” in Trenton Bathouse<sup>87</sup>.

Sicuramente uno dei casi più interessanti di *ri-creazione* del viaggio attraverso una reinterpretazione della scala architettonica è quello di Aldo van Eyck. Il suo progetto per l'Orfanotrofio Municipale di Amsterdam offre una declinazione architettonica di considerazioni spaziali a cui aveva cominciato a dare forma sin dal suo viaggio in Africa nel 1951<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> “[...] on reste dans ce double niveau de lecture, d’un côté des échelles données – Paris, New York, Buenos-Aires, Barcelone – et de l’autre une échelle proposée: le plan Voisin. Condition ou conception ? telle est une façon de traduire architecturologiquement, de façon générale, la question architecturale, chaque fois singulière qui se pose à l’architecte. L’enjeu est de taille, si je puis dire, puisque c’est rien moins que «l’art de l’architecture» qui est mis en question si l’on suit Koolhaas”, *ibidem*, p. 7. Per la precisione, l’affermazione di Le Corbusier sulla “piccola dimensione” dei grattacieli è riferita alla questione di una mancanza di “libera, efficiente circolazione”, senza degli spazi verdi continui (vedi anche il capitolo “Europeans: Biuer! Dalí and Le Corbusier Conquer New York” in R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1994 (prima edizione 1978)).

<sup>87</sup> cfr. Robert McCarter, *Louis I. Kahn*, Phaidon, London 2009

<sup>88</sup> Aldo van Eyck, “Bouwen in de Zuidelijke Oasen”, illustrato con foto dell’autore, pubblicato in *Forum*, n.1/1953, riportato in V. Ligtelijn, F. Strauven (edited by), *Aldo van Eyck: Writings, vol. 1, The Child, the City, and the Artist*, SUN Publishers, Amsterdam 2008, pp. 86-95



In alto: a sinistra, Aldo van Eyck, planimetria di progetto Orfanotrofio Municipale di Amsterdam, 1955-60; a destra, fotografia di Aldo van Eyck di un insediamento Dogon, Algeria, 1951.  
In basso, Aldo van Eyck, Orfanotrofio Municipale di Amsterdam, fotografie di P. Goede [fonte: Ligtelijn, Strauven, 2008]

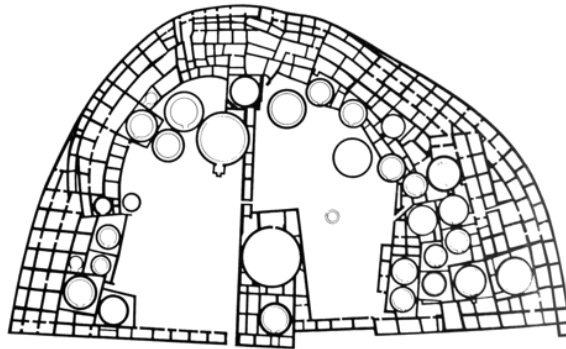
Nel progetto infatti “l’immaginario africano trovò espressione formale astratta nelle collinette rotonde del tetto, evocative di un paesaggio di sabbia desertico; [...] in aggiunta, una composizione di tipo non gerarchico, che replica l’organizzazione intrecciata condivisa e “la filosofia della soglia” che Van Eyck aveva così tanto ammirato nel villaggio Dogon; e nella misura sensibile della scala degli spazi, riflettendo la vista del mondo di un bambino nei differenti stadi di crescita”<sup>89</sup>. Successivamente, sarà a partire dalla visione e dallo studio dei *pueblos* in New Mexico, dove viaggia nel 1961, che elaborerà la filosofia del *Vernacular of the Heart*: “estensione della collettività all’interno della forma costruita – limitata molteplicità addomesticata con successo”<sup>90</sup>.

Questi pochi esempi dimostrano come il viaggio ricopra così tanta rilevanza nel campo della conoscenza poiché non solo si entra in contatto con contesti e con le relazioni urbane, sociali e culturali che caratterizzano tali contesti, apprezzando la fisicità dei luoghi raccontati, studiati o semplicemente scoperti; il viaggio si rivela una esperienza unica dell’architettura in quanto un individuo, con un proprio bagaglio culturale e una propria maturità, entra a far parte di tali contesti, è geograficamente e fisicamente integrato in tale atmosfera. Risulta, in questo modo, in prima persona parte dello spazio che il viaggio

<sup>89</sup> Joan Ockman, “Bestride the world like a colossus: the architect as tourist”, op. cit., p. 174 (tradotto in italiano)

<sup>90</sup> Aldo van Eyck, seconda versione dei Otterlo Circles, da essere inclusa in *The Child, the City and the Artist*, 1962 (riportato in V. Ligtelijn, F. Strauven (edited by), op. cit., p. 467 (tradotto in italiano)

genera: d'improvviso, le cose lontane, magari precedentemente studiate e/o immaginate, diventano reali e acquistano forza nella opportunità che si presenta di relazionarle a noi stessi.



Pianta del *Pueblo Bonito* (IX-XIII secolo d.C.), Chaco Canyon, New Mexico, Stati Uniti  
Aldo van Eyck, *Large hat or small roof?*, lezione dal titolo "The Enigma of size" (Urbino, 1979)

L'atmosfera del viaggio va qui intesa alla maniera di Zumthor per l'architettura, ovvero secondo quella qualità della forma costruita che riesce a toccare emotivamente<sup>91</sup>. Fa parte dell'idea che si crea in noi rispetto all'esperienza dell'architettura; idea che in viaggio diventa tra i principali obiettivi e allo stesso tempo la sensazione più forte, motivo per cui una cosa ci attrae e la tratteniamo, sia agli occhi che nella nostra memoria. L'atmosfera non è trattata come qualcosa di sostanzialmente indefinibile e quindi non "riutilizzabile": piuttosto, essa rappresenta la sintesi di un processo metodologico che avviene per differenti livelli di approfondimento e che riguarda sia ciò che osserviamo ma anche l'interno della nostra esperienza e sensorialità. Difatti, ancora Boudon, ci spiega come un modello semanticamente più ampio di scala abbia potuto liberare l'analisi dello spazio dal paradigma geometrico, consentendo di conseguenza riflessioni meno rigide e categoriche anche all'interno dei processi ideativo-compositivi dell'architettura. Riferendosi, ad esempio, ad uno studio dell'etnologo D. Coray-Dapretto per un villaggio sudafricano, afferma che all'unicità di scala "viene sostituita una pluralità di scale, che consente di indagare con vari livelli di percezione lo spazio urbano studiato". Infatti, "una tale molteplicità di scale consente di studiare lo spazio in un tipo di dinamica che è legata a un

<sup>91</sup> Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, op. cit., p. 9

processo interattivo. Dalla scala, al singolare, che implica il modello geometrico, distinguiamo in architetturologia una molteplicità di punti di vista incentrati sullo spazio, le scale architettoniche definite come tante pertinenze della misura”<sup>92</sup>. Pluralità di scale, processo dinamico interattivo, molteplici pertinenze della misura sono sicuramente importanti espressioni che contribuiscono alla definizione di un nuovo campo di indagine per il viaggio di architettura.

### 1.5 Villa Adriana (o dell’archeologia prima dell’archeologia)

La Villa era la tomba dei viaggi, l’ultimo accampamento del nomade, l’equivalente, in marmo, delle tende da campo e dei padiglioni dei principi asiatici. [...] Ogni pietra rappresentava il singolare conglomerato d’una volontà, d’una memoria, a volte d’una sfida. Ogni edificio sorgeva sulla pianta d’un sogno.  
Marguerite Yourcenar<sup>93</sup>

Villa Adriana a Tivoli può essere considerato il primo esempio di architettura nato dalla collezione dei ricordi di viaggio del suo ideatore, l’imperatore romano Adriano<sup>94</sup>. Spazio architettonico dato dal montaggio immaginativo di frammenti delle città che costituivano il suo impero<sup>95</sup> e in cui egli spesso si recava, la Villa può essere definita, in questi termini, il primo esempio di prodotto del viaggio sotto forma di architettura.

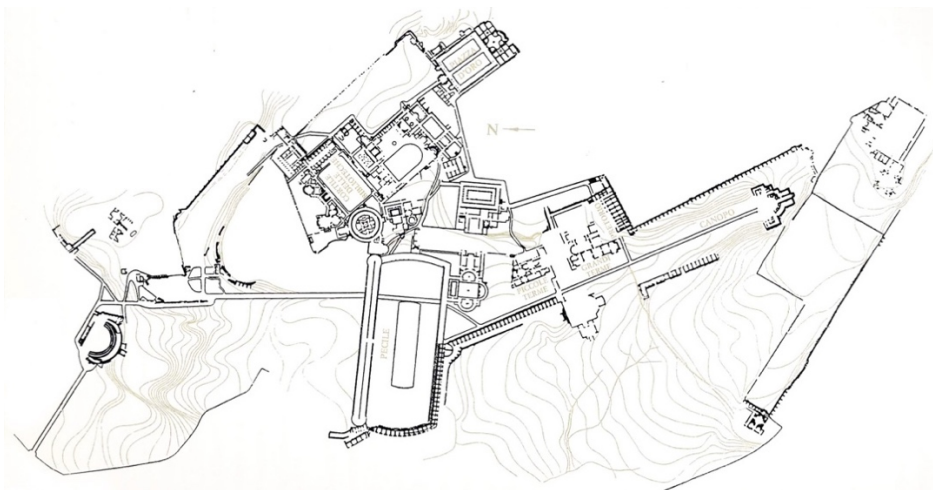
---

<sup>92</sup> Philippe Boudon, “«Échelle» en architecture et au-delà. Mesurer l’espace; dépasser le modèle géométrique”, op. cit., p. 11. Inoltre, cfr. P. Boudon, *Introduction à l’architecturologie*, Dunod, Paris 1992

<sup>93</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, Gallimard, Paris 1974 [trad. it. *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1977, p. 120]

<sup>94</sup> I lavori di costruzione della Villa furono avviati nel 118 sul sito di un precedente complesso e terminarono intorno al 135 (cfr. William L. MacDonald, John A. Pinto, *Hadrian’s Villa and its legacy*, Yale University Press, New Haven 1995 [trad. it. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997]). Ulteriore bibliografia di riferimento: G. Masson, *Italian Gardens*, Themes and Hudson, London 1961; E. S. P. Ricotti, “Criptoportici e Gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni”, in *Les Crypto-portiques dans l’architecture romaine*, Rome, 1973 pp. 219-260; C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge 1978, pp.86-94; M. Mitrasinovic, *Total landscape, theme parks, public space*, Ashgate, Burlington 2006; M. Taliaferro Boatwright, *Hadrian and the city of Rome*, Princeton University Press, Princeton 1987. Dal libro di Taliaferro: “As princeps from AD 117 to 138, Hadrian left an indelible mark on the city of Rome and the Roman empire. [...] his extensive villa close to Rome at Tivoli, which is said to have been named in its varied parts for places throughout Rome’s dominion, epitomize for many the power and resources of Roma at its zenith” (p. 5)

<sup>95</sup> Il Canopo, ad esempio, è una sistemazione architettonica e paesaggistica di una valletta, a imitazione, anche nel nome, di un canale presso Alessandria d’Egitto, fiancheggiato da ville e case di piacere. (cfr. E. Gentili Tedeschi, G. Denti, *Le Corbusier a villa Adriana: un atlante*, Alinea, Firenze 1999, p. 54)



Rilievo topografico di Villa Adriana, 1905 [fonte: *Lotus* n. 68, 1991]

Sigfried Giedion nel suo *Architecture and the Phenomena of Transition. The three space conceptions in architecture* scrive delle tre concezioni di spazio in architettura: la prima legata alla Mesopotamia e alla Grecia, la seconda all'architettura romana e la terza alla reinterpretazione delle precedenti. È interessante qui constatare come il concetto di spazio ritorni: infatti, della seconda categoria, fa parte proprio Villa Adriana a Tivoli. Inoltre, nel parlare di Adriano, Giedion scrive che nei suoi viaggi, l'imperatore non si comportava come un visitatore transitorio ma piuttosto si impegnava ad approfondire le condizioni locali durante lunghi soggiorni in ogni luogo<sup>96</sup>. Probabilmente questo atteggiamento è strettamente legato alla constatazione per cui, "più di qualsiasi altro imperatore, aveva un interesse personale nell'espressione architettonica. Sotto il suo influsso, la vita e l'architettura davvero si riflettevano reciprocamente"<sup>97</sup>. Nel processo di creazione della Villa, infatti, "gli architetti romani si sono qui misurati con le indicazioni dell'imperatore, che intendeva "riprodurre" a Tivoli i luoghi eccellenti da lui visitati nei suoi viaggi, facendoli entrare in relazione tra loro e con il paesaggio sublime della campagna romana. Adriano proponeva un disegno unitario in cui architettura e natura divenissero a un tempo soggetto e oggetto dello spazio dove si svolgeva la narrazione delle forme architettoniche"<sup>98</sup>. Infatti, sulla composizione del complesso, Giuliano Gresleri specifica che non vi è "un "centro" ordinatore ma si sviluppa organicamente facendo perno attorno al cosiddetto *Teatro marittimo* e occupando i terrazzamenti all'intorno in una successione narrativa sempre varia". In questo modo, "le singole parti si accompagnano alla variazione di prospettive che generano nuovi rapporti spaziali"<sup>99</sup>. Nell'ottica di un ragionamento basato sui processi ideativo compositivi dell'architettura generati dal viaggio, queste considerazioni, propriamente progettuali, sull'area di Villa Adriana si dimostrano particolarmente interessanti. Il viaggio è raccontato attraverso

<sup>96</sup> cfr. Sigfried Giedion, *Architecture and the Phenomena of Transition. The three space conceptions in architecture*, op. cit., p. 188

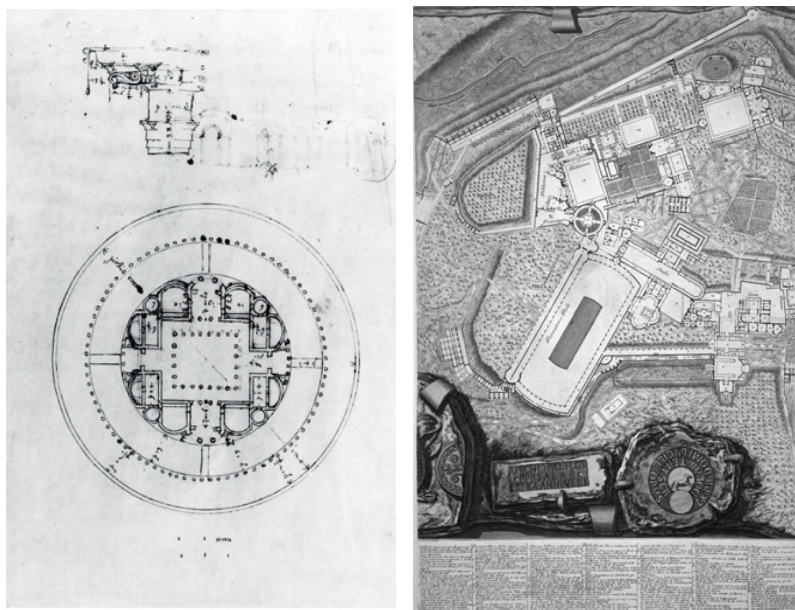
<sup>97</sup> *ivi* (tradotto in italiano)

<sup>98</sup> *ivi* (tradotto in italiano)

<sup>99</sup> Giuliano Gresleri, "Dalla villa alla *ville*: Jeanneret e Adriano", op. cit., p. 145



l'architettura, in una composizione che non segue schemi rigidi della razionalità geometrica ma piuttosto scaturisce dall'esperire in successione gli edifici dichiaratamente indipendenti della villa e i giardini in cui furono collocati<sup>100</sup>. L'assemblaggio di pezzi tra loro differenti, in un accordo allo stesso tempo geometrico e geografico, e oggi anche archeologico, spiega esattamente la "strategia" del considerare il viaggio come strumento per il progetto d'architettura che all'interno di questa trattazione viene perseguita. Dalle città dell'impero ad una villa imperiale, la scala dimostra un ruolo importante nel progetto di Adriano, aspetto questo che avrà ulteriori ripercussioni: infatti, ciò che è ancora più interessante è constatare quanto, una volta diventata *archeologia*, l'area sia diventata essa stessa uno dei luoghi fondamentali di viaggio, studio, conoscenza e soprattutto ispirazione per gli architetti e artisti che nei secoli successivi l'hanno visitata, restandone sempre molto influenzati e generando, a loro volta, oltre interpretazioni, in scale differenti. Il processo per cui certi luoghi, più di altri, siano ispiratori di nuovi spazi, si complica così nel corso dei secoli, diventando un meccanismo di *ri-creazione* secondo il quale diverse modalità di riproduzione possono avvenire.



Andrea Palladio, rilievo del Teatro marittimo, 1554; G.B. Piranesi, firma a Villa Adriana, 1741  
[fonte: MacDonald, Pinto, 1995]

Infatti, quasi tutti gli architetti legati alla filosofia del viaggio in un modo *archeologicamente romantico* sono stati influenzati da, hanno scritto, hanno ritratto, hanno ri-disegnato Villa Adriana. Per certi versi, si potrebbe anche azzardare che la fortuna di questa area archeologica sia legata anche ai viaggi e ri-viaggi degli architetti del Novecento. Ad esempio, Wright “aveva adattato il piano della Villa nella sua interezza per il suo progetto del Florida Southern College del 1939 e aveva utilizzato forme da o relative ad esso nei progetti successivi”<sup>101</sup>. Anche con Kahn, gli “incastrati geometrici” dei vari

<sup>100</sup> cfr. William L. MacDonald, John A. Pinto, *Hadrian's Villa and its legacy*, op. cit., p. 42

<sup>101</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, G. Braziller, New York 1962, p. 37 (tradotto in italiano)

progetti per la Dominican Motherhouse vengono accostati alla villa romana<sup>102</sup>, così come l'impianto planimetrico del progetto per il priorato di Sant'Andrea a Valyermo<sup>103</sup>; ancora, Sigurd Lewerentz, il cui schizzo in prospettiva ricorda il percorso per raggiungere la Cappella della Resurrezione, progetto sviluppato individualmente per il Cimitero nel Bosco a Stoccolma<sup>104</sup>.



Sigurd Lewerentz, schizzo a Villa Adriana [fonte: ArkDes Archives, Stoccolma]  
Cimitero nel Bosco, Stoccolma: sullo sfondo la Cappella della Resurrezione [foto del 2016]

Molti altri riscontri potrebbero essere riportati: la Villa ha continuato a rappresentare un punto di riferimento nei ragionamenti architettonici anche più recenti, come ad esempio nei modelli esplicativi delle geometrie “interne” che Luigi Moretti utilizza per l'articolo *Strutture e sequenze di spazi*, nel quale si riferisce agli “andamenti emotivi che le loro sequenze ci suscitano”<sup>105</sup>.

In questo quadro generale, uno degli animi più impressionati dal sito archeologico è sicuramente Le Corbusier<sup>106</sup>. Non è difficile infatti ipotizzare che sia stata proprio la configurazione architettonica dell'area, pocanzi riportata, a colpire l'architetto svizzero in viaggio. Gresleri fa notare come le annotazioni delle due giornate che Le Corbusier spende a Villa Adriana siano tutte a mano e che non venga utilizzata in quella occasione la macchina fotografica, a differenza delle altre tappe del suo *Voyage*: “per la prima volta il

<sup>102</sup> Su questo progetto: Michael Merrill, *Louis Kahn: drawing to find out: designing the Dominican Motherhouse and the patient search for architecture*, Lars Müller, Baden 2010; Michael Merrill, *Louis Kahn: on the thoughtful making of spaces: the Dominican Motherhouse and a modern culture of space*, Lars Müller, Baden 2010

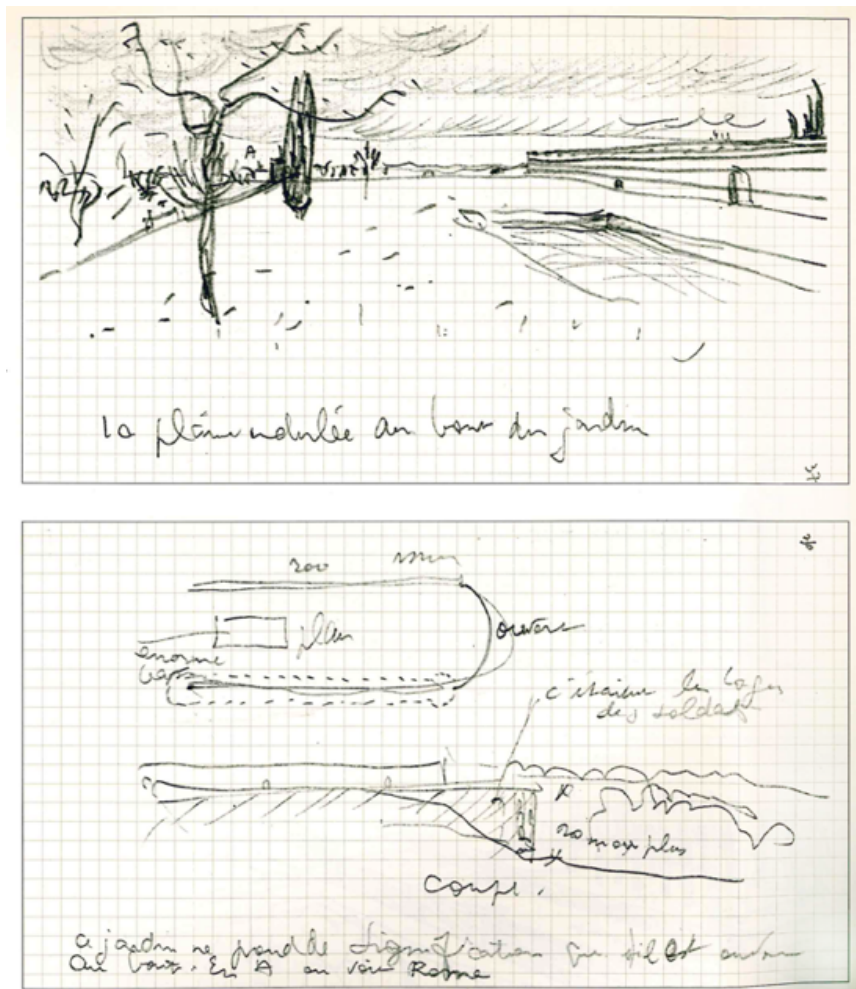
<sup>103</sup> cfr. Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1993 [trad. it. Id., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, De Agostini, Novara 2006, p. 123]

<sup>104</sup> cfr. Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, op. cit.

<sup>105</sup> Luigi Moretti, “Strutture e sequenze di spazi”, in *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura*, n. 7, 1953, pp. 9-20, p. 18

<sup>106</sup> cfr. Giuliano Gresleri, “Dalla villa alla ville: Jeanneret e Adriano”, op. cit. Inoltre, cfr. Id., “Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 6-21

carnet ci trasferisce un metodo “narrativo”<sup>107</sup> (in questo coerente con la composizione architettonica di cui prima, che caratterizza la costruzione e l’impianto della villa), “acquista senso cinetico e comparativo e organizza in successione la memoria visiva dei fatti studiati”<sup>108</sup>. Inoltre, “Jeanneret dà prova di singolare senso dello spazio “di fuori” così come quello di “di dentro””<sup>109</sup>, aspetto interessante soprattutto perché Gresleri (così come Vincent Scully prima di lui<sup>110</sup>) avanza la possibilità che il progetto per Ronchamp, in particolar modo le riflessioni e lo studio sulla luce, abbia inizio proprio con le riflessioni sviluppate su Villa Adriana.



Le Corbusier, schizzi su Villa Adriana (Pecile, il giardino con il muro settentrionale, pianta e profilo con le cento Camerelle) [fonte: *Lotus* n.68, 1991]

Ciò che diventa chiaro a questo punto, è il fatto che Villa Adriana venga reinterpretata/riutilizzata sempre in modi differenti, eppure partendo dalla stessa architettura. Questo ovviamente si ricollega al grado di soggettività del viaggio, ma non

<sup>107</sup> *ibidem*, p. 147

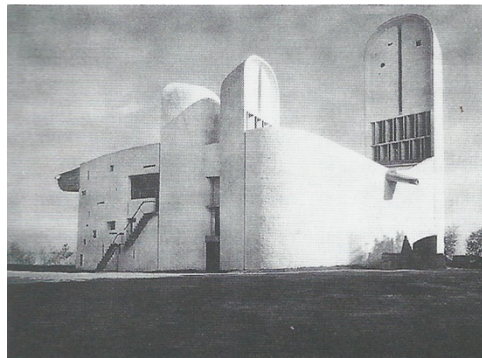
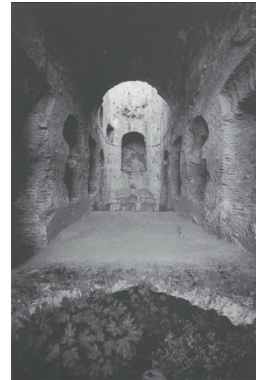
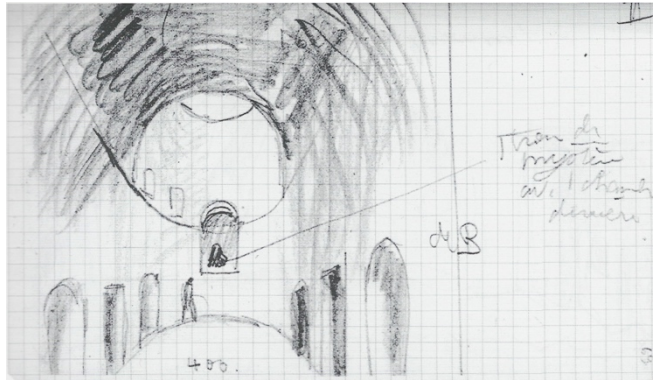
<sup>108</sup> *ivi*

<sup>109</sup> *ivi*

<sup>110</sup> cfr. Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op. cit., p. 37; anche cfr. Eugenio Gentili Tedeschi. G. Denti, *Le Corbusier a villa Adriana: un atlante*, op. cit.



solo: si parla, qui, anche della capacità intrinseca dell'architettura di *scomporsi* nei diversi livelli di cui è formata, presentandosi in modo differente a seconda di ciò che l'architetto di volta in volta "cerca".



In alto, da sinistra: Le Corbusier, analisi del sistema di illuminazione dell'abside del Canopo; Canopo, Villa Adriana, foto di G. Denti; vista della Cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier a Ronchamp [fonte: E. Gentili Tedeschi, G. Denti, 1999]



la def, c'est: regarder...  
| Regarder  
| observer  
| voir  
| imaginer  
| inventer  
| créer  
cap Martin  
15/8/63.

Le Corbusier, 1963

A questo punto, diversi elementi ci portano a considerare Le Corbusier una figura chiave del ragionamento, attraverso un riscontro significativo nella sua esperienza e personalità. Infatti, l'architetto svizzero, né il primo né l'ultimo tra i viaggiatori, ma sicuramente è uno dei primi a dare mostra della consapevolezza acquisita a proposito del potenziale del viaggio per il progetto di architettura<sup>111</sup>. Per lui, infatti, l'interesse non risiede nelle configurazioni urbane in quanto tali: “la preoccupazione si è spostata verso il meccanismo di percezione attraverso il quale la forma urbana è appresa [...] è l'emozione procurata da un luogo che conta e non la sua natura in quanto tale”<sup>112</sup>. Soprattutto, dal punto di vista dello sviluppo metodologico, gioca un ruolo importante nel riconsiderare il tema del viaggio in architettura, da occasione di formazione a strumento di *ri-creazione*. In linea generale, “ciò che fa diverso il viaggio di Jeanneret da quello dei contemporanei dell'École, dalla tradizione del Grand Tour, è appunto quella precisa coscienza di ‘poter ri-cominciare’ da capo che affiora continuamente da queste pagine: le note, gli schizzi tracciati, le misure prese non sono fini a se stessi, non fanno parte della cultura del viaggio, cessano di essere ‘diario’ per diventare progetto. Sapere come e perché si è progettato è già progettare; i carnet prima che cronaca di una vocazione sono un grande solitario progetto, una specie di rifondazione della disciplina che Jeanneret si impegna a perfezionare e che completerà dieci anni dopo in *Vers une architecture*. [...] É fuori dubbio che la vista delle grandi rovine solitarie di Atene, di Pompei e di Roma facciano nascere in lui la coscienza della vera natura del problema architettonico”<sup>113</sup>. È questa attitudine di Jeanneret esplicitata da Gresleri ad essere indagata, secondo la tesi per cui il viaggio

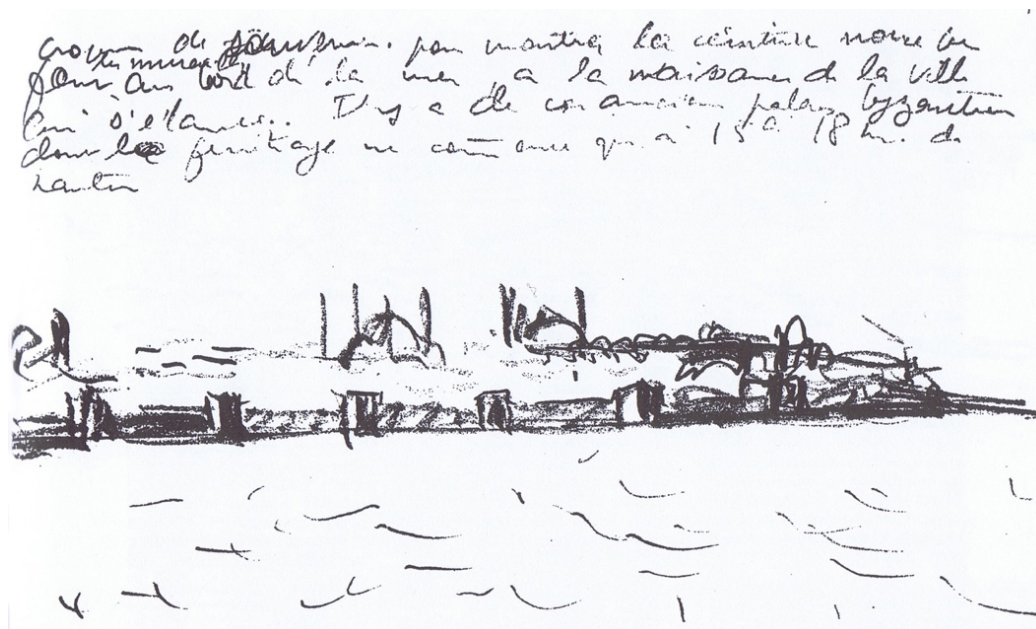
<sup>111</sup> Vittorio Gregotti scrive di come il viaggiare per Le Corbusier sia stato solo un modo per capire meglio come affrontare il processo progettuale: Vittorio Gregotti, “Un Le Corbusier più vicino”, in *Casabella*, n. 531-532, 1987 (numero monografico per il centenario della nascita di Le Corbusier), pp. 2-3

<sup>112</sup> Stanislaus von Moos, “Notes sur les architectes voyageurs” in AA.VV., *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris 2013, pp. 25-47, p. 35

<sup>113</sup> Giuliano Gresleri, “Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier”, op. cit., pp. 14-15

diventa condizione *ri*-creativa per eccellenza, nell'utilizzo di un "materiale anticostruttivo" come lo spazio<sup>114</sup>.

"Malgrado l'esaltazione con cui si immergerà più tardi, ad Atene, nella contemplazione dell'Acropoli, la lucidità di cui dà prova nelle varie soste sulla strada di casa deriva certamente e in gran parte da quanto a Istanbul è stato possibile fare"; le altre città che il giovane Le Corbusier attraversa, "amate o rifiutate, sono però sempre solo luoghi di sosta, non di soggiorno: Jeanneret vi arriva per ripartire. In realtà è solo Istanbul la prima e ultima città del viaggio, il luogo vero in cui la mente e il cuore di Jeanneret subiscono le più violente emozioni: città la cui struttura composita condensa in sé tutte le città del mondo. Il rapporto che si stabilisce allora tra l'ospite e il luogo è garantito da questa stessa irripetibilità; nella babele in cui si insinua e scompare, Jeanneret sa di "non essere visto" ma di poter vedere. [...] Atene, Roma, Firenze e Pisa, dopo Istanbul non potranno essere guardate allo stesso modo. A Jeanneret non interessano in quanto città (Istanbul è ormai la sola) ma in quanto luoghi della storia e di una storia di cui si avverte partecipe"<sup>115</sup>. Le riflessioni suscitate dalla visita e dal soggiorno nella città turca, si rivelano, in questo senso interessanti, alla luce del ribaltamento semantico e metodologico del viaggio per il progetto di architettura che viene di seguito sviluppato, richiamando una idea di concatenazione di luoghi differenti che influisce sulla percezione complessiva degli stessi. In questa ottica, infatti, la lezione lecorbusieriana è chiara nel momento in cui egli accosta i concetti di *voir/imaginer/créer*, in un trittico che dalla vista, attraverso l'immaginazione, arriva alla creazione, quindi al progetto<sup>116</sup>.



Jeanneret, schizzo delle mura di Istanbul dal Mar di Marmara, 1911

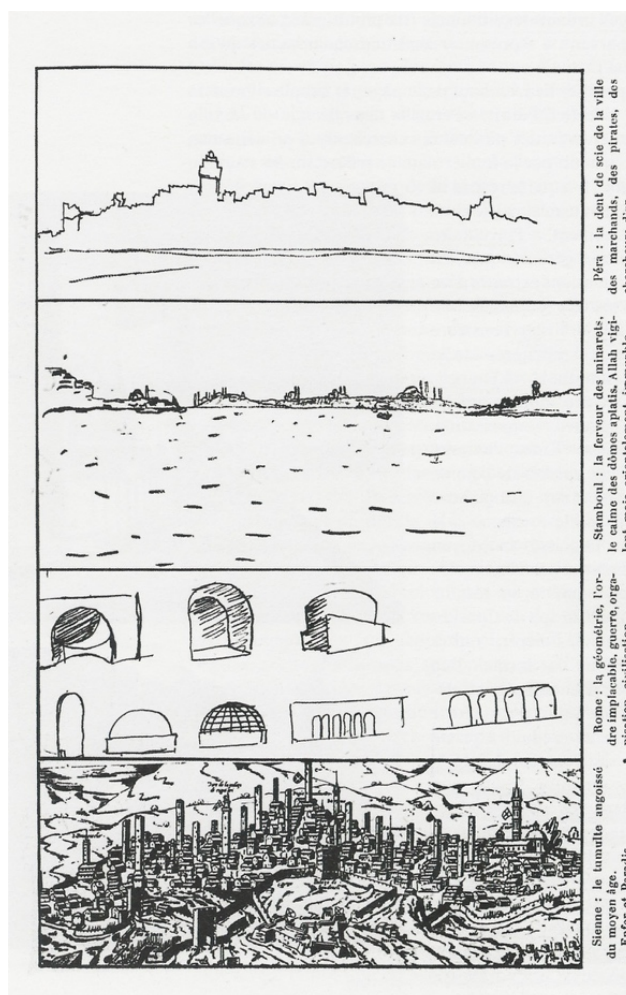
<sup>114</sup> cfr. Josep Quetglas, "Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente", in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, op. cit., pp. 78-97

<sup>115</sup> Giuliano Gresleri, "Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier", op. cit., pp. 18-19

<sup>116</sup> cfr. Marc Bédarida, "La clef, c'est: regarder..." in Le Corbusier, *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2011, pp. 9-25

## Livelli

L'approccio di Jeanneret nel suo *Voyage d'Orient* viene ben descritto da Stanislaus von Moos, che individua “nello sguardo dell'architetto-turista queste quattro componenti: l'osservazione simbolista, l'osservazione impressionista, l'astrazione - o, più precisamente, l'osservazione sottintesa ad un progetto - e, infine, l'osservazione archeologica che sarebbe il mezzo storico attraverso il quale il fatto è rappresentato [...] Se è vero che Istanbul ha ispirato l'“impressionismo” in Jeanneret e che Roma gli sia apparsa incorporare la geometria elementare, le due città si sono successivamente offerte a tutti i tipi di sguardo invocati dall'inventario. Da bravo *Grand Touriste*, Jeanneret li praticava tutti”<sup>117</sup>. Questa “non-esclusività”, ma piuttosto l'estrema varietà e apertura alle diverse letture ed interpretazioni, pone le basi per una strutturazione metodologica attraverso cui comprendere in che modo il viaggio entri a far parte dei meccanismi compositivi del progetto architettonico. Significativo, in questo senso, è anche il fatto che a lui sia legata l'inaugurazione di una categoria che Von Moos definisce “*architectes voyageurs*”<sup>118</sup>.



Le Corbusier, suddivisione in livelli di percezione/comprendione urbana

<sup>117</sup> Stanislaus von Moos, “Notes sur les architectes voyageurs”, op. cit., pp. 35-37 (tradotto in italiano)

<sup>118</sup> cfr. *ibidem*

Innanzitutto, in quelli che potremmo definire differenti livelli, momenti, strati dell'osservazione del viaggio, e nel ricordare il forte legame tra Jeanneret pittore e Jeanneret architetto, anche nell'elaborazione di un progetto di architettura<sup>119</sup>, la componente simbolista di Le Corbusier richiama la geometria elementare, così come quella impressionista il contatto geografico con la natura e il paesaggio. L'archeologia, in questo quadro, svolge un ruolo molto particolare, sia per il suo tradizionale legame alla poetica del viaggio, ma anche nella sua singolare dipendenza con le categorie del tempo, rivelando un tempo passato nel presente, ricordo di una architettura che nel tempo contemporaneo dimostra la sua presenza attraverso un altro linguaggio<sup>120</sup>.

Ma soprattutto, quella che viene definita da Von Moos "astrazione o, più precisamente, l'osservazione sottintesa ad un progetto", fa ipotizzare una sintesi delle differenti tipologie di osservazione di cui prima. A tal proposito, anche l'analisi di Jean-Pierre Giordani si riferisce alle molteplici *visioni* che Jeanneret, ormai Le Corbusier, dimostra nell'approccio sia all'America del Sud nel 1929 che nell'esperienza algerina a partire dal 1931; nessuna delle suddette visioni è isolata, tutte collaborano ad una immagine di insieme. In *Visioni geografiche* Giordani scrive: "nel percorso in cui si intrecciano le diverse visioni del progetto, i tracciati che ne risulteranno saranno *l'integrale del paesaggio*, metafora matematica di Le Corbusier che riassume l'essenza dell'operazione di astrazione che si è compiuta, al livello più alto dell'intelletto, permettendo *la composizione atmosferica* dalla quale l'occhio potrà trarre tutte le gioie"<sup>121</sup>.

Prendendo adesso in considerazione non soltanto lo spazio del viaggio come luogo di tale sintesi, ma anche il tempo in cui essa avviene, si può introdurre un livello temporale che ne sia in qualche modo misura: la *con-temporaneità*, intesa come stratificazione di momenti, di sguardi, di luoghi in un unico tempo. Una contemporaneità che non è una superficie liscia e livellata ma piuttosto consiste di differenti dimensioni e profondità. Interessante a tal proposito è il concetto di contemporaneo di Giorgio Agamben, che scrive: "La contemporaneità è una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo* [...] l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo [...] È in questo senso che si può dire che la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia [...] E essere contemporanei significa, in questo senso, tornare a un presente in cui non siamo mai stati [...] il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in

---

<sup>119</sup> cfr. Marco Iuliano, "Montage d'orient", in AA.VV., *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de le Corbusier*, op. cit., pp. 414-423

<sup>120</sup> cfr. Pasquale Miano, "Indagine archeologica e programma architettonico", in A. Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati / Landscapes of ruins. Ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 252-261

<sup>121</sup> Jean-Pierre Giordani, "Visioni geografiche", in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp. 18-33



relazione con gli altri tempi”<sup>122</sup>. In questa ottica, l’archeologia è sicuramente il primo dei livelli che, assieme alla geometria e alla geografia, rappresentano, oltre che con Le Corbusier, delle costanti della filosofia del viaggio, condividendo inoltre con il campo dell’architettura molteplici aspetti. I differenti livelli non stanno a indicare una metodologia rigida per cui il risultato prevede la somma dei diversi passaggi, in maniera elementare: così come la scala che è “indefinibile”, la combinazione e la variazione di tali livelli è uno degli elementi fondamentali per un’esperienza autentica e soprattutto, ancora una volta, individuale del viaggio<sup>123</sup>. Questo sta anche a significare che tali livelli non sono successivi l’uno all’altro in senso temporale e cronologico, quanto piuttosto tendono a incrociarsi e a fondersi in una condizione, appunto, con-temporanea, secondo quanto inteso anche da Agamben. I diversi livelli di lettura, in questo senso, sono parallelamente presenti all’atto del viaggiare e si presentano quasi come in una vera e propria stratificazione, che acquista man mano definizione.



Bernard Rudofsky, Pera IX, Istanbul, 1926

<sup>122</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008

<sup>123</sup> Anche in Mansilla (2001) ritornano, in ordine diverso, o meglio senza ordine, archeologia, geografia e geometria, che si confondono e si mischiano tra loro. Questo dimostra che tale metodologia si presta sia ad una comprensione maggiore del viaggio che ad una analisi dell’esperienza stessa

## Pittoresco

Alla luce di questo ragionamento, l'archeologia è considerata non come una modalità di "essere", ma piuttosto di "vedere"<sup>124</sup> o di "immaginare"<sup>125</sup>, livello disciplinare d'investigazione primaria nella strettissima interrelazione che si crea tra viaggio e progetto. Essa nasconde, nella sua etimologia, *discurso delle cose antiche*, uno dei motivi più forti alla base della poetica del viaggiare, cioè la necessità che si avvertiva di andare ad ascoltare "questi discorsi" attraverso l'osservazione delle rovine di antiche civiltà: William Gilpin, in questo senso, "si riferisce esplicitamente al *pictoresque travel*: il viaggio - e qui s'intende quello proprio del Grand Tour - si qualifica come pittoresco, assume questa particolare connotazione in quei luoghi ove il paesaggio e le emergenze monumentali sono ruvidamente irregolari (*roughness*)"<sup>126</sup>.

Sul concetto di "pittoresco" in relazione al viaggio scrive anche Iñaki Àbalos, non riguardo l'archeologia ma piuttosto nel tentativo di costruire una nuova idea di paesaggio. Infatti, l'architetto spagnolo scrive del processo ideativo dei pittori impressionisti, che lavoravano "non per mostrare gli effetti della natura ma la decostruzione di tali effetti e la loro possibile ricombinazione"<sup>127</sup>, trovando in questo già un parallelo con la metodologia di Le Corbusier, confrontando l'aspetto pittorico a quello progettuale<sup>128</sup>.

Ma soprattutto, Iñaki Àbalos nel suo *Atlas* in due volumi, *El observatorio* e *Los viajes*, propone di utilizzare il concetto di "pittoresco" come strumento per un laboratorio<sup>129</sup>: è la prima volta che considerazioni derivanti da viaggi vengono visti in maniera

---

<sup>124</sup> "Chi ha visto per la prima volta, arrivando all'alba dal mare, i grattacieli di New York, ha subito percepito questa facies arcaica del presente, questa contiguità con la rovina" Giorgio Agamben, op. cit.

<sup>125</sup> "Il rigore scienziato dei viaggiatori ottocenteschi cede il passo ad un approccio inequivocabilmente emozionale all'archeologia, e pur tuttavia lontano dalla romantica contemplazione e dall'estetica delle rovine. [...] Valga da esempio l'idealizzato completamento del colonnato del Tempio di Giove [a Pompei] che inquadra dall'alto della terrazza templare lo scenario urbano del Foro lasciando intravedere sullo sfondo la verde sagoma dei Monte Lattari intervallata dal ritmo cadenzato dell'intercolunnio eburneo. Il fine ultimo di tali giochi mentali non è più la disputa archeologica sulla policromia, né l'esattezza filologica della anastilosi, ma la scoperta delle "leggi eterne" dell'architettura" (Benedetto Gravagnuolo, "Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea", in J. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 2016, pp. 60-99, p. 81)

<sup>126</sup> Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, op. cit.

<sup>127</sup> Iñaki Àbalos, "Atlas pittoresco: modo de empleo", in Id., *Atlas pittoresco. Vol: 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona 2005 (tradotto in italiano)

<sup>128</sup> Àbalos scrive diversi articoli su Le Corbusier; in particolare, interessante è la considerazione secondo la quale la riproposizione dei prismi elementari della Grecia antica che opera Corbu fosse, a suo avviso, avvenuta in termini "pittoreschi" (cfr. I. Àbalos, "Le Corbusier pittoresco. El pittoresquismo en la modernidad", in *Arquitectura*, n. 337, 2004, pp. 50-59)

<sup>129</sup> Il suo obiettivo è quello di "intendere natura e artificio come fenomeni e processi coincidenti più che contrapposti". Anch'egli parla della trattatistica del XVIII, specialmente di William Gilpin e Uvedale Price, che rivoluzionò le teorie estetiche proponendo un punto di partenza simile, "*il pittoresco*", inteso come una categoria indistintamente utile sia nelle sfere che riguardano il mondo della natura che della cultura (cfr. I. Àbalos, *Atlas pittoresco. Vol: 1: el observatorio*, op. cit.)



progettualmente operativa. L'architetto spagnolo lavora infatti ad un nuovo modo di intendere il rapporto tra architettura e paesaggio e lo fa mettendo a confronto diverse esperienze di viaggio, tra cui, oltre Le Corbusier, Frederick Law Olmsted, Alexander von Humboldt, Bruno Taut, Roberto Burle Marx e Robert Smithson. In un certo senso, un livello sperimentale e laboratoriale potrebbe essere concepito come il contemporaneo di Agamben dal punto di vista architettonico. È lo stesso Àbalos, infatti, a far riferimento alla relazione con il tempo, specificando che la differenza tra i due volumi dell'Atlas è nel modo di concepire il tempo, in termini sincronici (vol. 1) e diacronici (vol. 2)<sup>130</sup>, distinzione che in un certo senso corrisponde a diversi modi in cui il viaggio può essere studiato, come evoluzione concettuale o temporale.

Inoltre, diventa una questione interessante considerando l'evoluzione che il viaggio aveva registrato, a partire dalla fine dell'Ottocento e per tutto l'arco del Novecento, nell'interesse di una osservazione archeologica che non trovava riscontro soltanto nella classicità ma in una condizione paesaggistica e atmosferica più ampia, appunto, pittoresca<sup>131</sup>. Il viaggio è cambiato, ma cosa ancora più importante il viaggio ha cambiato la percezione dell'architettura stessa, cedendo il passo “ad un approccio inequivocabilmente emozionale all'archeologia, e pur tuttavia lontano dalla romantica contemplazione delle rovine”<sup>132</sup>, alla luce di una sempre più chiara esigenza di interpretazione personale.

In definitiva, nella rilettura anti-accademica dell'antico<sup>133</sup> che opera Le Corbusier e nella comprensione del procedimento compositivo che egli elabora, includendovi l'esperienza odepórica, si esplicita sostanzialmente il germe del significato del viaggio per il progetto di architettura che in questa trattazione vuole essere messo in risalto e sviluppato: “egli è estremamente abile nella capacità di cogliere ovunque, in ogni soggetto quella unicità e particolarità da poter riutilizzare poi come materiali e pezzi di un progetto diverso. Isolati dal loro contesto e ridotti all'essenziale (la parte per il tutto) essi sono passibili di ulteriori riduzioni concettuali fino a che, concentrati in se stessi, possono assurgere a diversi significati o, applicati ad altri, generare nuove aggregazioni formali. Decontestualizzati, estraniati dal tempo e dallo spazio loro propri, gli oggetti dell'analisi verranno reimpiegati come nuove “regole”, componenti formali di una disciplina che li nobilita refinalizzandoli e che conferisce loro statuto di nuova dignità architettonica. L'intera opera

---

<sup>130</sup> cfr. Iñaki Àbalos, *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008

<sup>131</sup> cfr. Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, op. cit., p. 34

<sup>132</sup> *ivi*

<sup>133</sup> “[...] la volontà di costruirsi una idea di architettura da autodidatta, che andasse al di là dei canoni accademici e scolastici che andavano per la maggior a quell'epoca, una “scuola immaginaria ad uso personale” che è diventata poi “una solida traccia per tutti quelli venuti dopo di lui, per l'impostazione metodologica su come porsi di fronte all'architettura di qualsiasi tempo e di qualsiasi luogo e cioè prescindendo dagli elementi stilistici, considerati come sovrastrutturali rispetto all'essenzialità costruttiva e funzionale delle forme, autentica matrice dell'emozione al momento dell'incontro con la sensibilità e la cultura dell'osservatore”. Eugenio Gentili Tedeschi, “La lezione di Tivoli”, pp. 9-11, in E. Gentili Tedeschi, G. Denti, *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, op. cit., p. 9

lecorbusieriana può allora essere riletta in questa chiave: riuso continuo e rigenerazione di forme”<sup>134</sup>. Al di là di tutte le possibili interpretazioni dei suoi progetti, tracciate su una rete di fili sottili che legano le osservazioni sui ruderi alle sue ideazioni progettuali<sup>135</sup>, “quel che più conta è il lascito visivo dei viaggi rimasto impresso nel profondo della sua *imagerie* ed a tratti riaffiorante, come un fiume carsico, nell’intera sua avventura ideativa”<sup>136</sup>, in un’attenzione all’*armonia* piuttosto che alla *simmetria*, in un “pittoresco” disvelamento tra costruito e natura che lo porteranno alla teoria del Modulor<sup>137</sup>, riconducendoci all’importante ruolo svolto dal rapporto scalare uomo-architettura come strumento per la comprensione del significato del viaggio nel progetto di architettura.



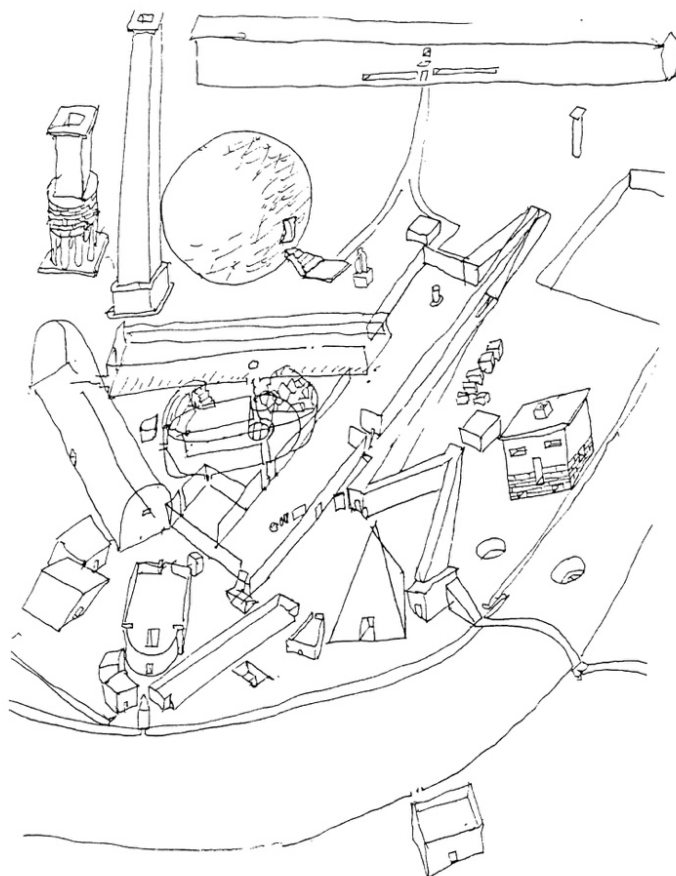
Le Corbusier, Modulor

<sup>134</sup> Benedetto Gravagnuolo, “Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell’architettura contemporanea”, op. cit.

<sup>135</sup> *ibidem*, p. 82. Molte sono in effetti le indagini che cercano di operare dei confronti tra i viaggi di Le Corbusier e le sue ideazioni architettoniche. A titolo esemplificativo: R. Daza Caceido, *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Edouard Jeanneret – Le Corbusier*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015; G. Gresleri, “Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione”, in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp.8-17; J-L. Cohen, “Vers une Acropole: d’Athènes à Ronchamp”, in AA.VV., *L’invention d’un architecte. Le voyage en Orient de le Corbusier*, op. cit., pp. 376-393

<sup>136</sup> *ibidem*, p. 82

<sup>137</sup> Nel riportare il discorso che Le Corbusier pronunciò ad Atene il 3 agosto 1933 in occasione del IV CIAM (“Ho provato ad operare e a creare un lavoro di armonia e umanità [...] In ogni cosa che ho fatto avevo in mente, nel fondo del mio stesso ventre, questa Acropoli...[...]), Benedetto Gravagnuolo aggiunge: “Si badi: armonia e non simmetria. La parola ha un suo significato ampio, profondo, irriducibile ai banalizzanti esercizi accademici sulla simmetria bilaterale e assiale. L’ascesi sul colle sacro nel ripensamento dell’*esprit grec* diviene una sorta di percorso iniziatico proteso verso il disvelamento del segreto dei numeri che sottende la bellezza delle forme visibili, dal quale Le Corbusier desumerà – a suo modo – i principi neopitagorici dei tracciati regolatori e del fascino esoterico della sezione aurea: principi che saranno in seguito sviluppati, fino alle estreme conseguenze logiche, nella teoria del Modulor. Ma forse è soprattutto la lettura delle straordinarie pagine dedicate all’Acropoli da Auguste Choisy [...] ad indurre Le Corbusier a rivalutare il gioco complesso delle calibrate ‘dissimmetrie’ che si instaura tra gli elementi dell’architettura, ognuno di per sé razionale e simmetrico, ma disposti sul declivio del suolo deliberatamente ‘fuori asse’, in apparente autonomia, anche se a ben vedere connessi tra loro lungo un filo narrativo ‘pittoresco’, che dà luogo ad una sequela emozionale di ‘scorci’ prospettici diversamente orientati in relazione al superiore equilibrio tra costruito e natura” *ibidem*, pp. 84-85



Alvaro Siza, schizzo su Roma

**Capitolo II**  
**Esercizi di viaggio. Trasposizioni elementari e materiche**

Il viaggiatore è un archeologo che scende nel paesaggio pietroso della città,  
attraversa i loro strati come Schliemann quelli di Troia.  
Claudio Magris<sup>138</sup>

## 2.1 Livello zero. Immaginario d'archeologia

### Trasposizioni

Questo primo approfondimento riguarda uno dei modi di intendere il viaggio per il progetto di architettura ha a che fare con una interpretazione di tipo più tradizionale, che muove da considerazioni legate a ciò che l'esperienza itinerante ha rappresentato nella storia e in che modo tali considerazioni abbiano in qualche modo influito sull'architettura della prima metà del XX secolo in Europa<sup>139</sup>. Tralasciando gli aspetti più propriamente storici, l'approccio di seguito sviluppato affronta la tematica dal punto di vista dei processi compositivi del progetto architettonico, indagando specificatamente la traduzione dell'esperienza odepórica nella fase di ideazione.

Si potrebbe introdurre tale interpretazione con una interessante riflessione di Ludovico Quaroni, il quale identificava diversi *stadi* nella comprensione dell'idea di città e soprattutto, in essa, intuiva la compresenza di diversi luoghi, sottoposti a tempi e caratteristiche ogni volta differenti che, da quanto egli constatava, possono diventare materia di una composizione immaginaria che non esiste, o di un embrione di progetto-città che potrebbe anche esistere<sup>140</sup>. In particolare, "l'idea-città è una immagine che sorge direttamente in noi a brani, a tagli a squarci, come fermento ed estrapolazione di quelle città antiche e della vita delle immagini delle città moderne nelle quali possiamo camminare, comunicare, comperare, partecipare, guardare i nuovi oggetti architettonici, i semi stessi della nuova città figurativa. [...] Le prime e quest'ultima hanno molte cose in comune, indipendentemente dalle culture diverse che quelle produssero, indipendentemente dalla cultura del soggetto che sogna quest'ultima: le une sono state e l'altra vorrebbe essere la espressione fisica, semantica, dei contenuti di quelle e di questa civiltà [...] ma sono state e dovrebbero essere, anche, un sistema, una struttura di segni indipendenti da quella vita, immagine trasposta della stessa, vita autonoma di figure, di forme e di spazi, illusione concreta e simulacro creati dall'architetto, dall'architetto capace di costruire bellezza"<sup>141</sup>. Questo assunto rappresenta una prima possibile sintesi di quanto detto nel capitolo precedente, riguardo la traduzione della percezione, dell'immagine, della memoria del viaggio in un meccanismo di ricreazione legato in modo particolare all'archeologia, intesa come livello zero del viaggio, così come, da quanto appena riportato da Quaroni, livello zero della città. E per sintesi si intende qui un primo

---

<sup>138</sup> Claudio Magris, "Prefazione", edizione italiana di W. Benjamin (a cura di E. Ganni), *Immagini di città*, op. cit.

<sup>139</sup> cfr. Emanuele Fidone, "Viaggio di architettura", in *Enciclopedia dell'architettura*, vol. IV, Federico Motta Editore, Milano 2007, pp. 370-373

<sup>140</sup> Ludovico Quaroni, *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova 1967, pp. 146-147

<sup>141</sup> *ivi*

esempio di possibile riscontro, in termini progettuali, del viaggio in architettura sotto forma di *immagine trasposta*.

Il significato della parola *trasposizione* viene dal verbo “trasporre” e letteralmente significa cambio di posizione tra due o più elementi. Molteplici declinazioni del termine possono essere utilizzate, come adattamento, rielaborazione di un’opera o un testo per adeguarlo a una forma espressiva o a uno stile diverso; esecuzione o trascrizione di un brano in un tono diverso da quello originario; cambio di posizione degli atomi all’interno di una molecola, con conseguente produzione di una sostanza con caratteristiche differenti<sup>142</sup>. In architettura, in particolar modo nel meccanismo architettonico generato dal viaggio, la trasposizione può essere considerata come quell’operazione attraverso la quale elementi e vocabolari derivanti dal viaggio riacquistano materia in un luogo *altro*. Non si tratta di una riproduzione stilistica o meramente di una “copia”: il processo del viaggio richiama durante il suo sviluppo specifiche fasi di memorizzazione, immaginazione, rielaborazione che approdano, in questo caso, di nuovo all’architettura intesa come idea costruita e come risultato di un attento processo di indagine.

Infatti, “questa arte che produce interstizi e fa emergere lo spazio della relazione, pratica la trasposizione come procedura di invenzione. [...] Questo movimento per passare da un campo ad un altro richiede precisione, ma anche una grande carica di forza immaginativa. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di un’associazione casuale, al contrario è una specifica e accurata topologia di forze d’attrazione, che trovano i propri modi di selezione, combinazione e ricomposizione”<sup>143</sup>. Esso non rappresenta, dunque, un processo immediato, sia in termini temporali che in termini ideativi, ma una ricerca attenta della composizione che appare più esatta nel rievocare, esplicitamente o meno, qualcosa di lontano. “Lo sviluppo di un progetto e la sua coerenza è il risultato dell’affinità e dell’empatia che avevano permesso una prima selezione preliminare, come risultato dei dati e degli elementi raccolti e immagazzinati in memoria. Le trasposizioni sono spostamenti creativi che generano interconnessioni di tipo non lineare. L’architettura è un’arte dell’intreccio di mondi e cose diverse: materie grezze, pensieri, emozioni, interessi, denaro, usi, programmi, visioni, tempo. Per sviluppare questo carattere è necessario non ridurre la varietà del mondo ma, al contrario, è fondamentale costruire il campo in cui le differenze, l’altro, il diverso possano comporsi e intrecciarsi senza annullarsi”<sup>144</sup>. Il concetto di spazio architettonico del viaggio combacia, in questo senso, con un campo in cui le diversità si fanno posto e dialogano tra loro. A quel punto, non solo la soggettività, ma anche la forte variazione dei passaggi, delle modalità con cui questo processo avviene e la sua non-linearità, rende la trasposizione possibile. “Le mutazioni di un’Architettura sono determinate interamente dagli stessi suoi elementi costitutivi e per comprenderla basta il processo stesso con cui si costruisce. L’Architettura è un’arte della

---

<sup>142</sup> *Enciclopedia Treccani*, Ist. Enciclopedia Italiana, edizione 2009

<sup>143</sup> Marco Navarra, *Abiura dal paesaggio. L’architettura come trasposizione*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2012, p. 56

<sup>144</sup> *ibidem*, pp. 56-57

trasposizione”<sup>145</sup>: il processo di conoscenza è interno a quello compositivo-ideativo; infatti, nel tentativo di approfondire tali processi, si entra strettamente nel merito della questione architettonica stessa.

In questo capitolo, le trasposizioni spiegano uno dei principali modi in cui il viaggio è stato *utilizzato* in materia di progettazione architettonica, rappresentando degli esercizi compositivi *materici* e *costruiti*. Maria Grazia Eccheli scrive che “il lavoro dell’architetto non è che la trasposizione del viaggio in un progetto” ovvero “architetture montate su altri paesaggi”<sup>146</sup>, così come Giorgio Grassi afferma che *architettura è vedere le cose e trasferirle*<sup>147</sup>. Questo non vuol dire che sia un procedimento semplice né tantomeno rapido, di poco conto o impegno, dal punto di vista progettuale. Carlos Labarta, parlando ad esempio dell’esperienza di Luis Barragán nel Mediterraneo, mette in chiaro che la trasposizione non è affatto una procedura automatica: oltre a richiedere una osservazione costante, rappresenta la conseguenza di un importante sforzo di memoria cumulativa così come di un significativo processo di internalizzazione<sup>148</sup>.

### Archeologicamente

Alla luce di queste considerazioni, vengono di seguito esaminati alcuni procedimenti compositivi che tengono conto dell’archeologia come linguaggio traposto del viaggio nel progetto. Il ruolo dell’archeologia assume quindi in questa interpretazione una fortissima importanza all’interno del processo di *ri*-creazione architettonica, soprattutto in un passaggio temporale e semantico importante, che la interessa non soltanto sotto forma di sostanza o materia prima del viaggio, come avveniva prevalentemente in passato, ma piuttosto attraverso un’operazione compositiva che l’esperienza odepórica rende possibile.

Fin dal secolo XIX, gli architetti sono stati fra i principali protagonisti del viaggio ai fini della ricerca archeologica, nel restituire rilievi e ricostruzioni delle rovine che man mano venivano alla luce; ma tale procedimento di “restauro” “entra in crisi proprio quando l’architetto, alla metà dell’Ottocento, sembra avvertire la debolezza della sua ricerca [...] l’attenzione si sposta quindi alle ambientazioni dal sapore evocativo di momenti storici” in particolare agli insiemi urbanistici<sup>149</sup>. Esplicativo è in tal senso il caso di Tony Garnier che, alla fine del suo soggiorno romano, affianca alla ricostruzione di Tuscolo il progetto

---

<sup>145</sup> *ibidem*, p. 57

<sup>146</sup> Maria Grazia Eccheli, “Viaggio e architettura”, in *Firenze Architettura*, n. 1, 2004, pp. 2-5, p. 2

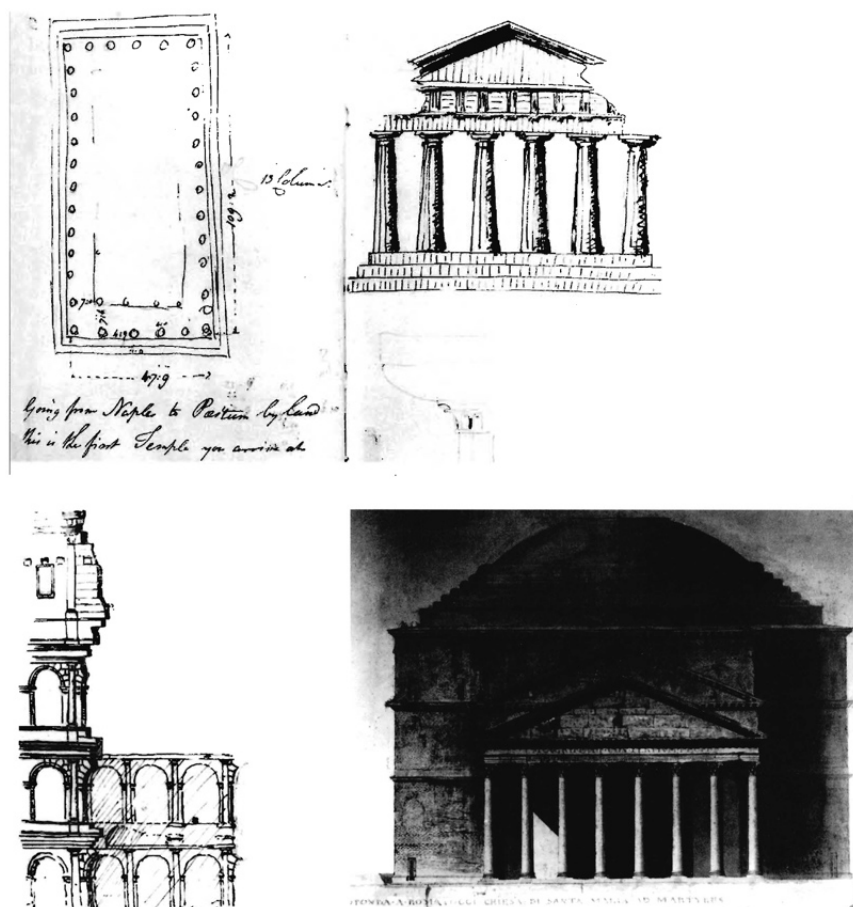
<sup>147</sup> Giorgio Grassi citato da Francesco Collotti, “Il progetto come viaggio e trasposizione. Karl Friedrich Schinkel, architetture e paesaggi”, in *Firenze Architettura*, op. cit., pp. 64-71, p. 64

<sup>148</sup> cfr. Carlos Labarta, “The inner journey of Luis Barragán”, in C. Buckley, P. Rhee (eds.), *Architects’ Journeys: Building, traveling, thinking*, op. cit., pp. 104-135

<sup>149</sup> Dario Matteoni, “Introduzione”, in *Rassegna*, “L’archeologia degli architetti”, n. 55/3, 1993, pp. 4-7, p. 6



di *Une Cité industrielle* (1901)<sup>150</sup>. Già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e, successivamente, nel primo Novecento, la capacità re-interpretativa dell'archeologia per



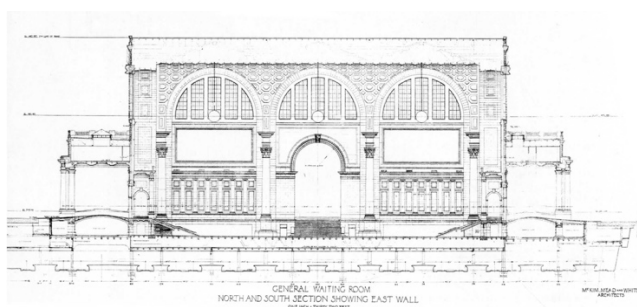
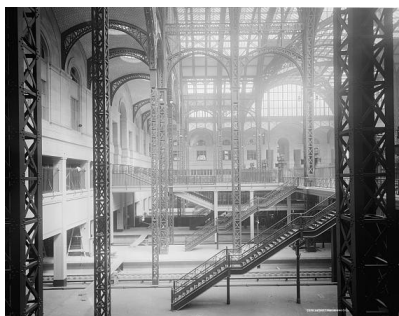
John Soane, disegni del suo viaggio in Italia: in alto, tempio di Cerere a Paestum; in basso a sinistra il Colosseo, a destra il Pantheon (1778) [fonte: Mansilla, 2001]

il progetto di architettura diventa sempre più eclettica e personale<sup>151</sup>, fino a mutare considerevolmente quando per gli architetti il confronto con la rovina diventa occasione per esprimere se stessi: “l’antico, non più modello di apprendimento di codici a-storici, diventa magazzino, memoria di materiali della forma da far affiorare di volta in volta nel proprio lavoro progettuale”<sup>152</sup>.

<sup>150</sup> cfr. Tony Garnier, *Une cité industrielle: étude pour la construction des villes*, Vincent, Paris 1918; Dora Wiebenson, *Tony Garnier: the cité industrielle*, G. Braziller, New York 1969

<sup>151</sup> “[...] a differenza delle escursioni di fine Settecento e primo Ottocento decisamente orientate all’archeologia, i viaggi compiuti nella seconda metà dell’Ottocento e nel primo Novecento si discostano sensibilmente dalla tradizione accademica delle generazioni precedenti, lasciando molto più spazio alla curiosità personale dell’architetto, ma ancora mete e itinerari risentono certo di plurime influenze e di molteplici condizionamenti culturali, alcuni remoti, altri recenti. D’altra parte, alcuni innegabili elementi di continuità con l’illustre precedente del Grand Tour [...]” Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l’Italia 1850-1925*, op. cit., p. 19

<sup>152</sup> Dario Matteoni, “Introduzione”, op. cit., pp. 5-6. Anche le terme romane “furono una ricca miniera di materiali per l’architettura. Le piante complesse suggerirono svariate disposizioni spaziali e gli ampi locali a volta divennero dei modelli per gli edifici pubblici nell’età delle ferrovie.



McKim, Mead e White, Penn Station, New York (oggi demolita) progettata su ispirazione delle Terme di Caracalla a Roma

Questo pensare all'archeologia come rielaborazione compositiva e immaginativa ha in realtà alcuni importanti antecedenti, come ad esempio il “Palladio archeologo”, il cui lavoro era consapevolmente permeato di fantasia, anche nell'esecuzione dei suoi “restauri”<sup>153</sup>; oppure, le rielaborazioni di Gian Battista Piranesi che, come fa notare Franco Purini, fanno diventare l'archeologia altra cosa, piuttosto lontana dal poter essere definita “scienza”<sup>154</sup>. Difatti, il procedimento di assorbimento del viaggio, per come presentato nel primo capitolo, prevede, prima della vera e propria trasposizione, una fase di rielaborazione che può essere o meno esplicitata, ma che rappresenta sicuramente un momento importante del processo ideativo-compositivo e che, in termini di viaggio-progetto, diventa sicuramente significativo. È proprio Piranesi, ad esempio, ad insegnare a Robert Adam (durante il Grand Tour che l'architetto scozzese cominciò nel 1754,) “non solo il disegno, ma soprattutto lo scavo come strumento di indagine archeologica e un metodo indiziario che si sviluppa nell'esercizio della reinvenzione di architetture immaginate a partire dai frammenti dell'antico”<sup>155</sup>. Adam resterà successivamente fortemente colpito, nella continuazione del suo viaggio, dal Palazzo di Diocleziano a Spalato (probabilmente proprio grazie alle lezioni impartite dal Piranesi) e, nelle mappe stratigrafiche che ne realizza, terrà insieme i differenti aspetti caratterizzanti il complesso urbano sia sul piano compositivo che su quello morfologico e urbano. Ma soprattutto “Adam trasferisce e riutilizza i materiali delle mappe di rilievo del palazzo in un grande progetto urbano che realizza a Londra nel 1774 dandogli il nome di Adelphi Terrace”, dove, “non si preoccupa di imitare nei suoi aspetti formali il Palazzo di Diocleziano piuttosto è interessato a mettere in opera il principio insediativo scoperto a Spalato grazie

---

[...] McKim, Mead e White progettarono l'atrio della Pennsylvania Railroad Station di New York (1906-1910, demolito nel 1965) sulla falsariga del grande ambiente delle terme di Caracalla” (cfr. John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Torino 1990, figg. 24-25)

<sup>153</sup> *ibidem*, p. 30

<sup>154</sup> Franco Purini, intervento dal titolo “Un esercizio interpretativo” al Convegno di studi *Roma: la Città e i Fori. L'area archeologica centrale* (Terme di Diocleziano, Roma, 9 settembre 2016), a cura del Dipartimento di Architettura e Progetto - Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

<sup>155</sup> Marco Navarra, “Il bazar archeologico. Scavare e dimenticare: tecniche di invenzione per un'architettura della città”, pp. 130-139 in A. Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati / Landscape of ruins, ruined landscapes*, op. cit., p. 131

alla sezione longitudinale che ha rivelato questo stretto rapporto tra la topografia, l'impianto dell'edificio e il mare”<sup>156</sup>.



In alto, disegni del Palazzo di Diocleziano a Spalato, redatti da Robert Adam; in basso, prospettiva di progetto per l'Adelphi Terrace a Londra (oggi demolito)

Questo ultimo caso spiega più specificamente l'interesse alla base di questo tipo di approccio, che si rivolge prevalentemente all'approfondimento delle transizioni progettuali architettonico-urbane dovute alla pratica del viaggio. Non si tratta soltanto della singola architettura o rovina, disegnata sotto forma di schizzo di viaggio e poi successivamente riprodotta, quanto alla trasposizione, all'interno di un'architettura o di un complesso architettonico-urbano, dei meccanismi compositivi appresi durante il viaggio che vengono assorbiti, studiati e quindi riutilizzati. Un immaginario in cui “come l'archeologo in uno scavo cataloga e registra forme e posizioni dei frammenti di cui non conosce esattamente né storia, né vita, né origine, così il progetto procede attraverso elenchi, abachi, atlanti, inventari, raccolte e si limita a definire le posizioni degli elementi fondamentali non preoccupandosi di fissare le vicende a cui daranno vita. [...] Ricordare non è solo un'attività di recupero ma essenzialmente qualcosa di creativo, che accade al momento. È un atto dell'immaginazione”<sup>157</sup>.

In questo senso, avviene per il concetto di modello un capovolgimento percettivo importante, da una condizione di copia ad una di re-interpretazione. Allo stesso modo, il concetto di scavo archeologico e di rimozione può essere associato a quello dell'ideazione compositiva, come anche Giancarlo De Carlo scrive, dopo aver visitato Olimpia: “Le

<sup>156</sup> *ibidem*, p. 135

<sup>157</sup> Marco Navarra, *Abiura dal paesaggio. L'architettura come trasposizione*, op. cit., p. 55

figure che formano sono ancora più tese di quelle che esistevano in origine quando i vari pezzi componevano spazi architettonici [...] Nella cognizione sincronica dei sensi e del pensiero il luogo si svincola dalle cadenze del tempo, il passato diventa proiezione all'indietro del presente, la memoria schiva i meandri letterari della nostalgia e utilizza creativamente l'energia delle immagini che associa, la rovina appare come una delle configurazioni possibili, anzi probabili, di ogni evento architettonico e perciò si smitizza, cessa di intimidire"<sup>158</sup>. La visione sincronica del viaggiatore diventa così la chiave di lettura per il progetto che, nella sua astrazione temporale e concettuale, lavora sulla rielaborazione e riproposizione di forme, geografie, composizioni e atmosfere attraverso il meccanismo della trasposizione, intesa come una possibile declinazione compositiva della *ri*-creazione: "non è più l'epoca dell'ammirazione ma quella della *ri*-costruzione"<sup>159</sup>. Se l'archeologia rappresenta un aspetto molto importante, sia per gli inizi della storia del viaggio in architettura che per il significato metodologico che acquista in tempi più recenti per il progetto architettonico, nel corso del Novecento anche il suo campo d'influenza si modifica, come anticipato in precedenza; soprattutto, la classicità non risulta più l'unico carattere per eccellenza in qualche modo da imitare o ricostruire o reinterpretare. Ciò avviene principalmente sulla scia di un cambiamento nella percezione dei luoghi che avviene a partire dal Novecento: Fabio Mangone, riferendosi al testo di Camillo Sitte, sottolinea una condizione di passaggio da una visione specifica dell'architettura in maniera estetica ad una sensibilità di tipo paesistico: "si comincia a valutare con nuovi occhi, da architetti e non più da pittori"<sup>160</sup>. Infatti, la mediterraneità (che contiene l'archeologia nella sua origine più profonda, per tutte le antichissime civiltà che sulle sponde del mar Mediterraneo fiorirono) acquista sempre più importanza nel suo essere "non l'architettura "colta", bensì quella "anonima", espressione di tecniche costruttive ripetitive e corali, collaudate da una cultura collettiva dell'abitare sedimentatasi nel corso dei secoli"<sup>161</sup>. Karl Friedrich Schinkel, ad esempio, intraprese un viaggio nel classico così come nell'edilizia anonima a lui contemporanea<sup>162</sup>. Per lui, il viaggio in Italia sarà vero e proprio *materiale da ricostruzione* per tutto il suo lavoro successivo<sup>163</sup>: quando riceve l'incarico per il padiglione di Charlottenburg (1824), "opererà un vero e proprio "trapianto" di una tipologia architettonica napoletana, importando nel freddo clima tedesco i balconi e persiane, il tetto piano rinascimentale, le pareti d'intonaco bianco e volumetria tendenzialmente cubica. [...] Dunque è a Schinkel che a rigore va fatta risalire la prima rivalutazione europea della più antica, autentica ed elementare cultura mediterranea del

<sup>158</sup> Giancarlo De Carlo, "Appunti da un breve viaggio in Morea", in *Spazio e società*, n. 55, 1991

<sup>159</sup> Francesco Collotti, "Il progetto come viaggio e trasposizione. Karl Friedrich Schinkel, architetture e paesaggi", op. cit.

<sup>160</sup> Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, op. cit., pp. 45-46

<sup>161</sup> Benedetto Gravagnuolo, "Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea", op. cit., p. 61. Inoltre, nel volume, Sabatino e LeJeune presentano una interessante panoramica sull'influenza del carattere vernacolare mediterraneo sull'architettura moderna e il suo sviluppo

<sup>162</sup> *ibidem*, p. 66

<sup>163</sup> Francesco Collotti, "Il progetto come viaggio e trasposizione...", op. cit., p. 67

costruire, distinta per molti aspetti da quella più aulica e monumentale di Roma”<sup>164</sup>. Dal punto di vista del processo ideativo e compositivo del progetto architettonico, le raffigurazioni di Schinkel appaiono come *basamenti in attesa* per nuove configurazioni<sup>165</sup>: “alcuni dei monumenti disegnati in Italia come figure gigantesche e isolate (il duomo di Milano, i tempi di Agrigento e Segesta, il Campo dei Miracoli di Pisa, San Pietro a Roma visto dalla campagna col Ponte Molle in primo piano), capaci con la loro stessa presenza di conformare e modificare i luoghi, divengono un repertorio particolare su cui Schinkel lavora”<sup>166</sup>. Dopo Schinkel, seguiranno Joseph Hoffmann, che elabora uno schizzo di una casa a gradoni di Pozzuoli, accompagnandolo con l’abbozzo di una villa d’invenzione<sup>167</sup>; e Adolf Loos, per il quale, “come per Schinkel, i pergolati e i volumi bianchi non hanno confini climatici e regionali, ma rappresentano piuttosto la “moderna” epifania dell’eterno presente del Classico”<sup>168</sup>.

Questa ultima frase chiarisce la posizione per cui l’archeologia si rivela, comunque e sempre, fondamentale, in una relazione intimamente connessa con l’architettura in quanto sostanzialmente legate da un concetto di metamorfosi materica per cui la prima rappresenta l’evoluzione temporale della seconda. Ma l’archeologia può essere intesa anche come una sorta di educazione allo sguardo sull’architettura che, nel vivere attraverso il viaggio un allargamento semantico e temporale, si afferma nella ricerca di valori compositivi, costruttivi e contestuali che dimostrano una importanza significativa anche in epoche differenti da quella più remota del classico. Il viaggiatore del Novecento quindi, mosso da una volontà di espressione individuale molto forte, non vede più solo le forme dell’antico come figure concluse in se stesse ma approfondisce le relazioni che tali forme costruiscono con il paesaggio e con il contesto, in una rivelazione con-temporanea e pittoresca del “*discorso delle cose antiche*”.

Questo conferma ancora una volta che la suddivisione per elementi, vocabolari e livelli, dal punto di vista della ricreazione progettuale, si disintegra, o meglio, si sintetizza in un unico assunto, che però è possibile definire proprio grazie alle sue differenti componenti. Gli strati dello sguardo lecorbusieriano sono tutti presenti, distinguibili ma allo stesso tempo amalgamati in un insieme, in un *integrale* compiuto.

## 2.2 *Postcard architectures*

Ma come avvengono queste transizioni architettoniche?

Innanzitutto, un aspetto fondamentale è la *matericità* che il viaggio riacquista in questo caso nel campo dell’architettura, significando con questo la vera e propria *ri*-creazione di qualcos’altro in una forma e in un luogo differenti da quelli originali. Il secondo fattore che aiuta a comprendere questo fenomeno è la scala, o meglio, la corrispondenza della scala

<sup>164</sup> Benedetto Gravagnuolo, “Da Schinkel a Le Corbusier...”, op. cit., pp. 66-67

<sup>165</sup> cfr. Francesco Collotti, “Il progetto come viaggio e trasposizione...”, op. cit., p. 67

<sup>166</sup> *ibidem*, p. 69

<sup>167</sup> Benedetto Gravagnuolo, “Da Schinkel a Le Corbusier...”, op. cit., p. 68

<sup>168</sup> *ibidem*, p. 70

architettonica: molti di questi casi presentano una scala del “modello” e una scala del progetto “post viaggio” in qualche modo molto comparabile. Difatti, la trasposizione *elementare* non è in questo caso da intendere come più “semplice” rispetto ai casi successivi, ma come effettiva trasposizione di elementi, in questo riconducendo appunto a delle riflessioni sulla scala del viaggio molto interessanti.

Un esempio importante in questo senso è sicuramente da ritracciare nel rapporto tra Mediterraneo e Baltico, geografie lontane che hanno avuto la possibilità di incontrarsi grazie ai viaggi e ai progetti di molti architetti scandinavi. I *viaggi a Sud* diventano, infatti, sul finire del XIX secolo e l’inizio del XX, una prassi molto diffusa; persino nel mondo accademico, le visioni provenienti dal Mediterraneo cominciano ad essere il tema di molte lezioni che man mano si diffondono in maniera sempre più significativa, importando al nord visioni e paesaggi di luoghi lontani<sup>169</sup>.

Molti sono i progetti architettonici che si rivelano di particolare interesse ai fini dello studio dei processi ideativo compositivi condizionati dall’esperienza del viaggio. Durante il primo Novecento, infatti, il viaggio di architettura verso il sud è stato di frequente accompagnato da una architettura del viaggio in forma materica: nuovi edifici o interventi urbani specificatamente immaginati per tali contesti ma che, allo stesso tempo, palesavano una individualità progettuale molto forte nell’incarnare, molto spesso anche attraverso espliciti riferimenti, ispirazioni odeporiche e memorie di luoghi meravigliosi. In tal senso, i municipi di Copenaghen, Stoccolma, Oslo, Säynätsalo rappresentano casi significativi se si considera l’influenza che hanno avuto rispettivamente Venezia, Roma, Siena, ma anche San Gimignano e i paesaggi umbri e toscani su Nyrop, Östberg, Arneberg, Aalto<sup>170</sup>, tale da arrivare a trasporre, in forma di architettura, l’atmosfera di luoghi lontani per l’edificio simbolo della propria città natale. L’architettura viene in questo senso intesa quasi come una “cartolina costruita”, una *postcard architecture*, risultato del processo ideativo e immaginativo, prodotto più diretto del viaggio nella comunicazione e dimostrazione di quanto “a sud” era stato visto e ammirato.

Martin Nyrop e Ragnar Östberg, autori dei municipi rispettivamente di Copenaghen e di Stoccolma, sono tra i protagonisti di ciò che verrà conosciuto come «romanticismo nazionale» o «romanticismo nordico»<sup>171</sup>, dando prova di come una certa sensibilità sia

---

<sup>169</sup> cfr. Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, op. cit.

<sup>170</sup> Mangone riporta informazioni sui viaggi di tutti e quattro: “Nyrop compie tra il 1881 e il 1883 un lungo tour in gran parte dedicato all’Italia [...]” al seguito del quale, “proprio la torre del palazzo pubblico di Siena viene trasposta nel Municipio di Copenaghen” (p. 35); dal febbraio 1897 al febbraio 1898 “risulta per Ragnar Östberg l’anno dedicato a girare l’Italia”, durante il quale sarà colpito da molti aspetti differenti del Bel Paese (p. 41); per Arneberg “l’insieme dei *souvenirs*” del viaggio italiano del 1907 “conferma certi interessi [...]” come emergerà dalla sua opera principale, la turrata mole in mattoni del Municipio di Oslo [...]” (p. 51); e infine, “[...] per tutta la vita, Alvar Aalto assume l’Italia ad autentica patria dell’architettura [...]”, infatti, ad un primo viaggio nel 1924, ne seguiranno molti altri successivamente (p. 59). cfr. Fabio Mangone, *Viaggi a sud...*, op. cit.

<sup>171</sup> cfr. Peter Elmlund & Johan Mårtelius (eds.), *Swedish Grace. The forgotten modern*, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, Stockholm 2015

maturata proprio durante il tour europeo: “il percorso da loro compiuto richiama per certi versi quello dei pittori della generazione precedente, che proprio attraverso lo studio dell’Italia maturano la consapevolezza dell’identità del paesaggio della propria patria”<sup>172</sup>. Questo dimostra un carattere importante del meccanismo di trasposizione che viene qui presentato: la sete di conoscenza e approfondimento che guida sia il viaggio che il progetto di architettura ad esso successivo, sono in fondo dettati da una volontà costante di migliorare il territorio di origine, di arricchirlo di suggestioni nuove e stimolanti, di introdurre sistemi che altrove hanno funzionato in maniera interessante dal punto di vista dell’impatto urbano o che semplicemente regalano ai luoghi un’aurea di particolare bellezza.



Municipi di Oslo, Copenhagen, Stoccolma, Säynätsalo

In questo sguardo “allargato” dell’archeologia, che ritrova nelle forme naturali del territorio una declinazione interessante di pittoresco, il paesaggio diventa una visione dinamica, un elemento sempre presente nelle considerazioni odepatiche. Sfondo costante su cui si staglia l’ambiente costruito, viene percepito nelle sue differenti forme e configurazioni, così da affievolire la divisione tra artificio e natura. Proprio seguendo questo approccio, anche Alvar Aalto si interessa alla Toscana, impostando un confronto tra la campagna della regione italiana e l’area centrale della Finlandia<sup>173</sup>; ma resta in particolar modo affascinato, in Grecia, dal rapporto tra le antiche rovine e l’ambiente

<sup>172</sup> Fabio Mangone, *Viaggi a sud...*, op. cit. p. 33

<sup>173</sup> cfr. Carmen Escoda Pastor, “Alvar Aalto: Aprendiendo de los viajes”, in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, op. cit., pp. 305-312



naturale e nei suoi progetti “riproduce mirabilmente quell’incontro, riuscendo a evocare con potenza espressiva la tensione fra il linguaggio della natura e la creazione umana”<sup>174</sup>. Le riflessioni sui contesti attraversati in viaggio accompagnano molti altri ragionamenti progettuali: la Cappella della Risurrezione di Erik Bryggman a Turku (1941), ad esempio, incarna gli interessi dell’architetto finlandese per la configurazione e la progettazione dello spazio interno, esplicitando gli accurati studi sulla composizione e l’interazione con l’esterno approfonditi a Siena e Fiesole, città che egli visita durante il suo viaggio in Italia nel 1920<sup>175</sup>. Qui il paesaggio si fa progetto e si fonda sull’analisi degli elementi costitutivi naturali, dimostrando uno sguardo “alla Cezanne, da architetto ma aggiornato secondo le forme pittoriche”<sup>176</sup>.



Erik Bryggman, Cappella della Resurrezione, Turku

Uno dei meccanismi di trasposizione più interessante è quello che opera Gunnar Asplund per il Cinema Skandia (1922-23), soprattutto perché non rappresenta un caso isolato, ma piuttosto una delle traduzioni scalari di Pompei a Stoccolma a cui l’architetto lavorò: anche nel lavorare al Cimitero nel Bosco, infatti, l’architetto svedese fece esplicito riferimento alla sua esperienza nella città sepolta del sud Italia.

Il progetto per il Cinema si collocava all’interno di un edificio esistente nel pieno centro commerciale della capitale svedese<sup>177</sup>. La localizzazione fortemente urbana è, infatti, il primo aspetto che sottolinea la differente declinazione odepórica proposta per i due interventi: il Cimitero, immerso nel tipico bosco svedese, “resta l’immagine di una “città dei morti” dai forti connotati archeologici”<sup>178</sup>; il cinema invece evoca il suo aspetto

<sup>174</sup> Göran Schildt, “Alvar Aalto in viaggio. Schizzi dai taccuini”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 34-47, p. 40

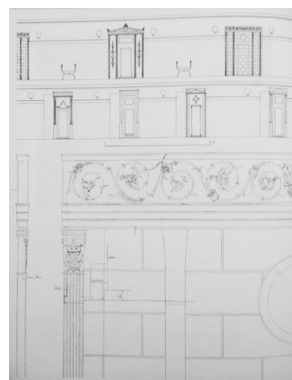
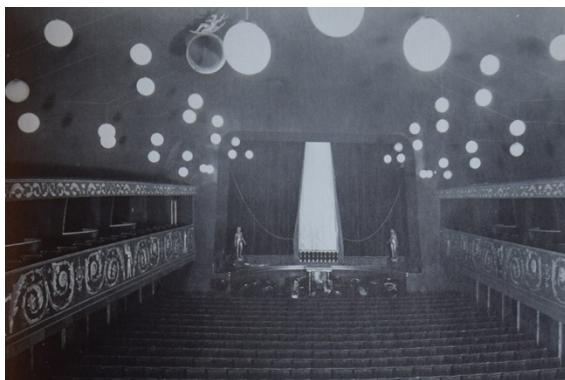
<sup>175</sup> cfr. AA.VV., *Erik Bryggman 1891-1955 architect*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1991

<sup>176</sup> Fabio Mangone, “Memorie d’Italia nel paesaggio scandinavo del Novecento”. Intervento a convegno Cirice, 27 ottobre 2016, Napoli

<sup>177</sup> Stuart Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge 1980, p. 85

<sup>178</sup> Luca Ortelli, “Verso il sud. Impressioni asplundiane”, in *Lotus*, n.68, 1991, pp. 22-33, p. 31

“assolutamente “pompeiano” [...] nei colori, nei partiti decorativi, negli arredi. Ma l’aspetto che lo rende straordinario - e per certi versi inquietante - è il fatto che ciò che viene evocato e rappresentato non è tanto un’architettura, quanto una decorazione pompeiana, resa tridimensionale”<sup>179</sup>. Questo dimostra, ancora una volta, il significativo apporto della soggettività nell’immaginare configurazioni ogni volta differenti anche quando derivano da una stessa esperienza di viaggio, i cui ricordi, come in un esperimento scientifico, possono interagire con considerazioni o luoghi altri, generando differenti esplorazioni progettuali. Infatti Pompei, in questo caso, non è l’unico luogo a cui Asplund pensa: egli, infatti, riproduce qui il cielo stellato che aveva tanto ammirato a Tunisi e Taormina, trasponendo non soltanto la “forma” ma anche l’“emozione” da esso suscitato, in particolare nell’operazione di traduzione di un esterno in un interno architettonico<sup>180</sup>. Ortelli esplicita le considerazioni riguardanti lo “spazio illimitato” a cui attraverso questo progetto l’architetto svedese cerca di “dar forma”; in questo senso, è come se Asplund cercasse di trasmettere il *suo* proprio spazio del viaggio attraverso il progetto, far rivivere l’esperienza che egli stesso aveva vissuto in prima persona, attraverso una nuova architettura, di sua ideazione. Il cielo stellato del Mediterraneo, le pitture murali, le decorazioni: una collezione di cartoline nella cartolina più grande che è l’architettura, in aggiunta al tentativo di trasmettere anche la vivacità e il clima di festa che in quei luoghi aveva avvertito<sup>181</sup>.



G. Asplund, Cinema Skandia, sala principale, disegno della vista verso lo schermo [fonte: Wrede, 1980]

G. Asplund, Cinema Skandia, dettagli [fonte: Alhberg, 1943]

In questo senso, la scala del viaggio viene tradotta in architettura con dei cambiamenti significativi ma soprattutto in maniera *intima*, con una attenzione alla percezione umana molto profonda<sup>182</sup>. Infatti, nella sua descrizione della galleria, “Asplund afferma che fu

<sup>179</sup> *ibidem*, p. 28

<sup>180</sup> *ivi*; cfr. anche Elias Cornell, “Il cielo a volta”, *Controspazio*, n. 4, 1983, pp. 37-42

<sup>180</sup> cfr. Francis Lyn, “Risonanze mediterranee nell’opera di Erik Gunnar Asplund. Tradizione, colore e superficie”, in J-F. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud...*, op. cit., pp. 328-351

<sup>181</sup> *ivi*

<sup>182</sup> Wrede riporta ciò che disse Alvar Aalto, nel suo primo incontro con Asplund, avvenuto proprio nel cinema appena completato: “I had the impression that this was an architecture where ordinary systems hadn’t served as parameters. Here the point of departure was man, with all the

costruita più ampia possibile per ridurre la proporzione della stanza, e al contempo, la decorazione delle barriere della galleria fu costruita il più grande possibile per dare un senso di vicinanza. La galleria centrale era separata dalle gallerie laterali per dare l'idea di una stanza più lunga. Uno studio dettagliato di queste superfici rivela un numero di esplorazioni diverse sull'effetto del colore e della scala sullo spazio. Il motivo pompeiano sovradimensionato sulle barriere della galleria, per esempio, assolve al ruolo di rendere la stanza più piccola e, quindi, di offrire quell' "intimità" che era un requisito e un simbolo della nuova cultura borghese"<sup>183</sup>.

In definitiva, dopo il viaggio in Italia e nel Mediterraneo, "all'architettura intesa come pratica 'autonoma' andrà progressivamente affiancandosi in maniera sempre più evidente un aspetto extra-architettonico"<sup>184</sup>: l'architettura diventa in questo caso quasi un "mezzo" di trasporto, concepita più nella sua idea che nella sua forma costruita; nel suo stato di essenza rimanda ad altre realtà (dal centro di Stoccolma, alla città sepolta di Pompei) e soprattutto ad altri tempi, in una visione archeologica del tutto originale, molto lontana dall'essere considerata una mera riproduzione stilistica.

## 2.3 Il Cimitero nel Bosco. Pompei a Stoccolma

L'imperturbabile gaiezza dei popoli meridionali sulle coste elleniche e sotto il cielo d'Italia è sicuramente un dono della natura, ma anche le vecchie città, ispirate e informate a questa bella natura, accrescono nell'animo degli uomini la dolce e irresistibile influenza nel medesimo senso. Chi ha posseduto la bellezza di un'antica città difficilmente potrà disconoscere la forte influenza che l'ambiente esterno esercita sull'animo umano.

Questa convinzione si rafforza guardando le rovine di Pompei.

Camillo Sitte<sup>185</sup>

La città archeologica di Pompei, per quante volte è stata meta di viaggio, tante di più è stata oggetto di riproduzione<sup>186</sup>. Nel caso di Pompei e delle Pompei immaginate, infatti, l'archeologia, livello zero del viaggio, diventa un vero e proprio immaginario del progetto: "ancor più della percezione dei ruderi, riportati alla luce dagli scavi degli archeologi a partire dal 1748, è l'immaginazione della civiltà scomparsa che ha affascinato le menti dei viaggiatori e che a tutt'oggi ispira una moltitudine di straordinarie icone che trascendono la mera realtà visibile. [...] Ogni sera, Jeanneret tornava a meditare non solo sulle immagini

---

innumerable nuances of his emotional life, and nature" (S. Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., p. 94, fonte originaria: Alvar Aalto, "E. G. Asplund in Memoriam", in G. Schildt (eds.), *Sketches*, The MIT Press, Cambridge 1978)

<sup>183</sup> Francis Lyn, "Risonanze mediterranee nell'opera di Erik Gunnar Asplund...", op. cit., p. 347

<sup>184</sup> Luca Ortelli, "Verso il sud. Impressioni asplundiane", op. cit., p. 28

<sup>185</sup> Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1980

<sup>186</sup> Tra i tanti esempi, d'obbligo è il riferimento alla casa di John Soane, "prova esemplare dell'importazione nel nord dell'Europa di moduli tipologici, compositivi e decorativi della *domus* latina" (B. Gravagnuolo, "Da Schinkel a Le Corbusier...", op. cit., p. 66)

che i suoi occhi avevano visto, ma anche su quelle che la sua mente aveva creduto di vedere, montando con l'intelligenza immaginativa i frammenti lapidei sopravvissuti al naufragio dell'antichità"<sup>187</sup>. Benedetto Gravagnuolo, facendo riferimento alla tappa di Pompei del lungo itinerario del *Voyage d'Orient* del giovane Le Corbusier<sup>188</sup>, sottolinea la fase che discende dall'aver visitato Pompei, cioè un'operazione di "montaggio" di frammenti che avviene attraverso l'immaginazione e la specifica sensibilità personale. Da ciò ne discende che la città archeologica, a partire dalla seconda metà del Settecento, ha creato altri luoghi, mentali o fisici, che hanno in qualche modo contribuito alla definizione di determinati aspetti nell'ambito dell'intera cultura architettonica mondiale<sup>189</sup>. "Pompei è insieme e indissolubilmente ciò che gli archeologi hanno riportato alla luce e quanto le loro scoperte hanno contribuito a generare dalla metà del Settecento, dopo aver colpito la fantasia e la curiosità, le rimozioni e i ricordi di generazioni e generazioni di artisti, architetti, fotografi, letterati, storici, collezionisti, visitatori e cineasti, di tutti coloro che hanno fatto di "Pompei" una rete in cui è rimasta impigliata una parte della cultura contemporanea"<sup>190</sup>. Così scrive Francesco Dal Co, commentando la mostra *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, tenutasi nel 2015 tra il Museo Archeologico di Napoli e l'area archeologica stessa. Pompei non è solo una, ma mille: tutte le "città sepolte" scaturite dall'immaginario personale e collettivo sono testimonianza del meccanismo che si innesta tra percezione, memoria, immaginazione, verso un'immagine che potrebbe essere definita "incarnata", usando un'espressione cara a Juhani Pallasmaa<sup>191</sup>.

Ciò su cui diventa interessante riflettere, avendo introdotto l'esperienza progettuale del Cinema Skandia, è il sostanziale cambio di scala operato nella traduzione di Pompei, in un'altra, stessa, città: mentre il Cinema Skandia diventava l'occasione per ritrovare la città sepolta per "parti", nei dettagli e nelle suppellettili, il Cimitero nel Bosco ritraccia chiaramente un'indagine del quadro planimetrico pompeiano. Entrambi i progetti presentano, in definitiva, un modo differente di trasporre l'atmosfera di Pompei in architettura.

---

<sup>187</sup> Benedetto Gravagnuolo, "La visione di Pompei attraverso le lenti della contemporaneità", in R. Picone (a cura di), *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 33-42. Inoltre, cfr. Benedetto Gravagnuolo, *Le Corbusier e l'antico: viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Napoli 1997

<sup>188</sup> cfr. Giuliano Gresleri (a cura di), *Il Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, op. cit.

<sup>189</sup> cfr. M. Osanna, M. T. Caracciolo, L. Gallo (eds.), *Pompei e l'Europa, 1748-1943*, Electa, Milano 2015

<sup>190</sup> Francesco Dal Co, *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*, Lettera Ventidue, Siracusa 2015

<sup>191</sup> "Il reale dà origine a un'esperienza immaginativa che alla fine fa ritorno alla vita del mondo" Juhani Pallasmaa, *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, op. cit., p. 13



Ch. E. Jeanneret/Le Corbusier, *Pompéi: vue du Temple de Jupiter reconstruit*

### Contrappunti

Il progetto di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz per il Cimitero nel Bosco sulla scia di una “Pompei immaginata” a Stoccolma è un confronto consolidato dal punto di vista storico<sup>192</sup>, che questa tesi indaga nei suoi aspetti di scomposizione e ricomposizione di un’atmosfera ma anche di veri e propri tracciati di impostazione propriamente progettuali. Il viaggio, in questo caso, si dimostra lo strumento attraverso cui avviene l’interazione tra la visione archeologica di Pompei e l’immaginazione personale del progettista, attivando processi compositivi specifici, che, godendo dei tempi di maturazione e di distacco del viaggiatore, sono in grado di costruire spazi altri, in luoghi altri. Infatti, dopo il viaggio in sud Europa compiuto tra il 1913 e il 1914<sup>193</sup>, Pompei e la Via dei Sepolcri tornano alla mente dell’Asplund che si accinge a progettare assieme a Lewerentz il Cimitero a Enskede<sup>194</sup>.



Gunnar Asplund, cartolina (a sinistra) e fotografie (a destra) di Via dei Sepolcri, Pompei [fonte: Mansilla, 2001]

<sup>192</sup> cfr. Stuart Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit.

<sup>193</sup> Sia Luca Ortelli che Francis Lyn sottolineano come il viaggio di Asplund fosse fuori dai canoni accademici dell’epoca, “auto-intrapreso e auto-finanziato”. Ma soprattutto, un viaggio molto soggettivo, alla ricerca dei propri interessi, alla scoperta delle proprie emozioni architettoniche

<sup>194</sup> cfr. Fabio Mangone, *Viaggi a sud...*, op. cit.



G. Asplund, Cimitero nel Bosco, prospettiva de “La via della croce”, schizzo di concorso, 1915  
[fonte: Wrede, 1980]

Transizioni spazio/temporali che divengono, quindi, nel progetto, delle vere e proprie trasposizioni. Uno degli aspetti più interessanti che rende possibile tale processo risiede nella morfologia stessa di Pompei: non un’area archeologica, ma una vera e propria *città* archeologica. Questa caratteristica permette di ragionare riguardo una trasposizione in termini di atmosfera urbana, di struttura morfologica, di un disegno in qualche modo contenuto all’interno di un sistema di relazioni più ampie ma che riesce, in sé, ad esplicitarsi in maniera totalmente autonoma: “l’importanza di Pompei da un punto di vista storico, culturale e archeologico ha molte ragioni, che vanno ben oltre l’oggettiva qualità dei suoi singoli reperti [...] la sua eccezionalità è data anche dal suo presentarsi come complesso urbano, ovvero come sistema città in grado di restituire un’idea della “città vivente” nella quale i singoli episodi trovano la sua collocazione, e del quale se ne può leggere persino lo sviluppo, a partire dal primitivo nucleo fino alla sua espansione verso est”<sup>195</sup>. A tal proposito, quindi, la relazione che si instaura tra le geografie e i paesaggi di questi due luoghi, lontani chilometri e chilometri, appare, agli occhi di Asplund e Lewerentz, un richiamo metafisico attraverso cui dare il giusto peso, prima attraverso i disegni di progetto e poi attraverso l’architettura in forma costruita. Di fatti, come riporta Emanuele Fidone, “la ‘memoria’ e la ‘distanza’ sono gli elementi decisivi della costruzione di un nuovo e inedito approccio verso l’architettura dove prevalgono le atmosfere, la percezione materica e il senso complessivo del rapporto tra la costruzione, l’uomo e il paesaggio”<sup>196</sup>.

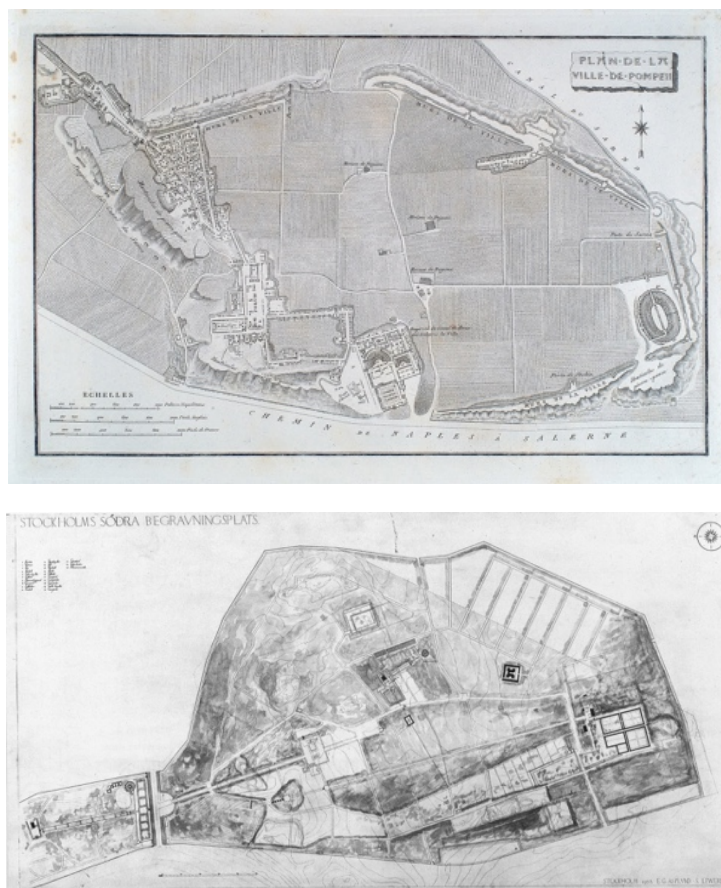
L’elaborazione in forma di disegno, come abbiamo visto precedentemente, rappresenta una delle modalità attraverso cui esplicitare lo spazio del viaggio. Tale disegno diventa particolarmente significativo se è al tempo stesso uno schema di progetto, dimostrando

<sup>195</sup> Giovanni Menna, “*Forma urbis*. L’evoluzione della struttura urbana di Pompei come contributo alla comprensione del sistema-città”, pp. 43-62, in R. Picone, op. cit.; nello stesso volume, sull’argomento, anche Pasquale Miano, “L’interazione tra il sito archeologico e la città contemporanea. Le mura antiche e il territorio settentrionale”, pp. 65-68

<sup>196</sup> Emanuele Fidone, “La luce e l’ombra, Asplund e la Sicilia”, *D’Architettura*, n. 38, 2009, pp. 68-73, p. 69



l'influenza odepórica nel dare forma al processo che conduce un'idea architettonica al suo compimento. In questa ottica, appare interessante ragionare sulla planimetria di progetto del 1923 per il Cimitero, ormai molto dettagliata ma ancora non definitiva<sup>197</sup>, attraverso cui si esprime la distribuzione di pesi architettonici e di relazioni paesaggistiche che Asplund e Lewerentz immaginano nella ex area della cava di ghiaia, in una configurazione che può essere associata in qualche modo alla geografia di Pompei.



In alto, Henry Wilkins, Pianta degli scavi di Pompei, 1819 [fonte: Digital archive of German Archaeological Institute, Germany]; in basso, E. G. Asplund, S. Lewerentz, planimetria del Cimitero nel Bosco, 1923 [fonte: Johansson-Galli, 1996]

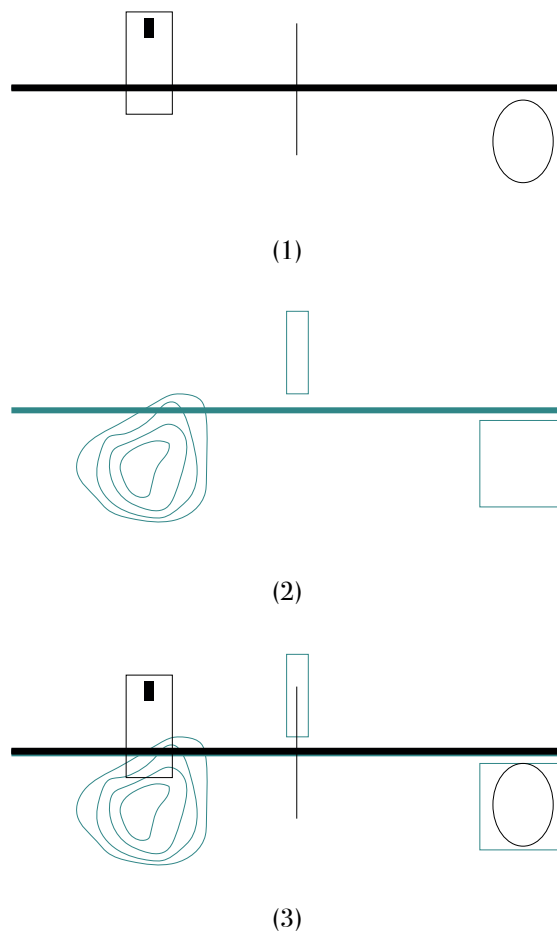
Innanzitutto, la rappresentazione della pianta del complesso ruotata di 90° gradi in senso antiorario mette in risalto la connessione dall'ingresso principale a esedra fino alla Cappella della Resurrezione, quindi da nord a sud, ritracciando una forte affinità con la città sepolta. Tale percorso taglia il bosco del Cimitero, intersecandolo con le architetture immaginate lungo il tragitto; così, quasi a voler ridisegnare Via dell'Abbondanza, la Collina della Meditazione, la Cappella Principale e la Cappella nel Bosco si susseguono lungo questo asse, articolandosi in alcuni spazi che fanno in un certo senso da contrappunto al lontano complesso del Foro di Pompei e dell'Anfiteatro. Difatti, la sacralità e centralità del Foro sembra quasi essere esplicitata in questo caso dall'area

<sup>197</sup> Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon, London-New York 2006



imperiata intorno alla Collina della Meditazione, che sarà infatti, nel progetto finale, con l'aggiunta del Crematorio, lo spazio centrale del Cimitero, proprio come il Foro lo è per l'insediamento pompeiano; il contrappeso a sud, invece, nella realtà molto più leggero di quanto enfatizzato nel disegno con il ricalco dell'area dedicata alle sepolture, ritrova nella pianta di Pompei il suo corrispettivo nell'impianto dell'Anfiteatro.

Il Cimitero nel Bosco e la città archeologica di Pompei si spiegano, in definitiva, attraverso la stessa scala: la "forma" che assume la pianta del Cimitero nel suo insieme e la volontà di evocare alcuni degli elementi architettonici appaiono come il tentativo di ridisegnare la città sepolta sotto nuova veste, o meglio, sotto "nuovo paesaggio". È, infatti, sicuramente questo l'elemento di caratterizzazione del Cimitero che lo lega, in definitiva, al suo nuovo contesto.



(1) Pesi compositivi nella configurazione planimetrica di Pompei (2) pesi compositivi nella configurazione planimetrica del Cimitero di Stoccolma (3) Sovrapposizione e confronto scalare

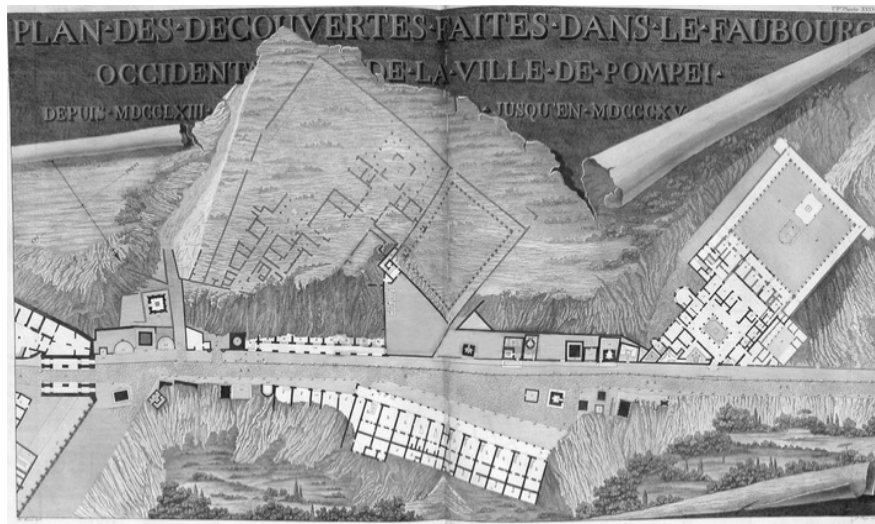
### Ri-incontri

Un ulteriore confronto può essere approfondito, infatti, proprio sul piano paesaggistico, nonostante la forte caratterizzazione che i due complessi dimostrano in maniera indipendente: il punto di contatto, infatti, è da intendere nella relazione tra l'architettura

e il contesto che, ancora una volta, dimostra una precisa scelta compositiva degli elementi di progetto ad una scala urbana.

Nel leggere la pianta disegnata da Asplund per il progetto del Crematorio (1935-1940)<sup>198</sup>, ultimo tassello del progetto per il complesso cimiteriale, è possibile tracciare un confronto con l'incisione di François Mazois per la Via dei Sepolcri<sup>199</sup>: l'andamento planimetrico si dimostra in continuità con il paesaggio che a Stoccolma è rappresentato dal bosco, a Pompei dalla linea di costa (oggi modificata dall'epoca in cui l'architetto francese aveva ritratto questi territori). I pesi del disegno sono ancora una volta gli elementi architettonici, nel caso di Asplund il nuovo impianto del Crematorio, nella pianta del Mazois le antiche botteghe di Pompei, che contrastano la condizione più disordinata di frammentarietà delle tombe, che sia dal punto di vista compositivo che tematico ritracciano un ulteriore punto di confronto e approfondimento.

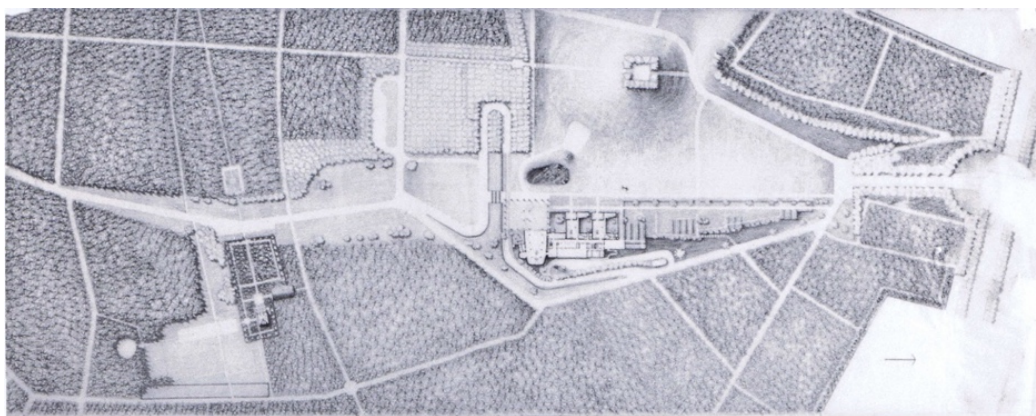
François Mazois, per differenti ragioni da Asplund e in epoca diversa, è stato anch'egli un architetto viaggiatore, chiamato a disegnare e rilevare la città sepolta di Pompei a partire dal 1809. Il motivo per cui vengono messi a paragone disegni elaborati a distanza di un secolo e da personalità molto differenti tra loro non solo per epoca, è che in entrambi i casi i disegni rappresentano delle "visioni", delle "interpretazioni" di come Pompei appariva, sia in forma di rilievo (nel caso di Mazois) che in forma di un progetto trasposto altrove (per Asplund). Ciò che appare interessante ai fini di questa trattazione è la modalità attraverso la quale la Pompei fisica e le Pompei immaginate e/o disegnate, sia nel caso in cui si tratti di rilievi che di progetti, risultino in definitiva confrontabili e traccino ulteriori relazioni nel campo dell'immaginario, un repertorio di visioni e interpretazioni della città archeologica, alcune delle quali restano su carta, altre diventano materia.



F. Mazois, *Necropoli di Porta Ercolano, scavi (1763-1815) Villa di Diomede, Villa di Cicerone, via dei Sepolcri, 1815-1838*

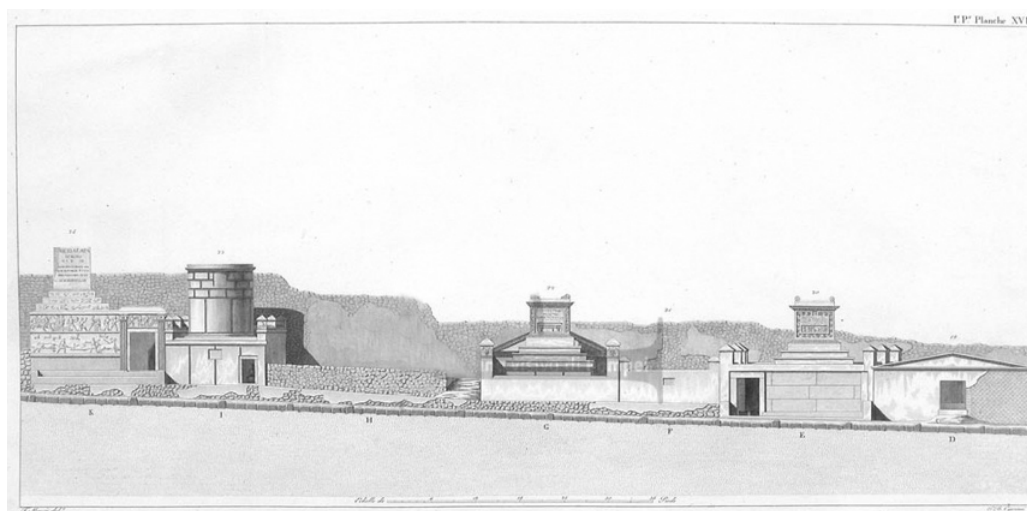
<sup>198</sup> Claes Caldenby, Olof Hultin, *Asplund*, Gustavo Gili, Barcelona 1988

<sup>199</sup> François Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, Librairie de Firmin Didot frères, Paris 1815-1838



G. E. Asplund, Pianta generale per il Cimitero nel Bosco con l'aggiunta del nuovo progetto per il Crematorio, 1940

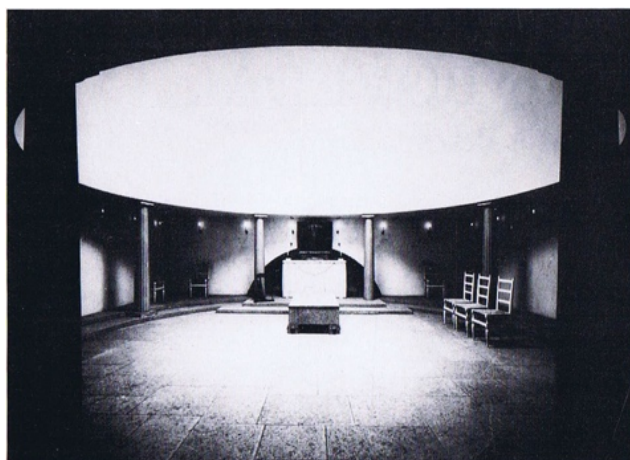
Dal Cimitero sud della città svedese alla “città sepolta” di Pompei, il riferimento al tema della morte si struttura paesaggio, imprigionando entrambi i luoghi, sebbene in condizioni del tutto diverse, in un’atmosfera di bellezza eterna. Un passaggio da architetture-cartoline a architetture per la memoria che, in questo preciso caso, rappresenta una transizione intensa in termini di architettura, paesaggio e atmosfera. L’aspetto tematico, difatti, rende possibile un ulteriore confronto tra Stoccolma e Pompei: in questo senso, la forma intesa come significato costruito dà l’opportunità di avanzare un accostamento e una riflessione alla scala più propriamente architettonica del viaggio e del progetto.



F. Mazois, *Necropoli di Porta Ercolano, via dei Sepolcri, tombe monumentali, scavi del 1813, 1815-1838*

Ancora una volta dalle incisioni del Mazois, è possibile definire un parallelismo nell'utilizzo di alcune geometrie, ritrovando linee comuni di progetto per i luoghi della memoria. Se si considera il progetto di Asplund per la Cappella nel Bosco, ad esempio, “è difficile trovare, in quegli anni, altri esempi di una tanto lucida coniugazione di elementi, apparentemente inconciliabili. Quei sepolcri illuminati da un sole radente che penetra a

fatica nel fitto della foresta di abeti sono l'immagine evidente del romanticismo che pervade il classicismo asplundiano”<sup>200</sup>.



G. E. Asplund, la Cappella nel Bosco, foto dell'interno

F. Venezia, Piramide, foto di A. Jemolo, 2015

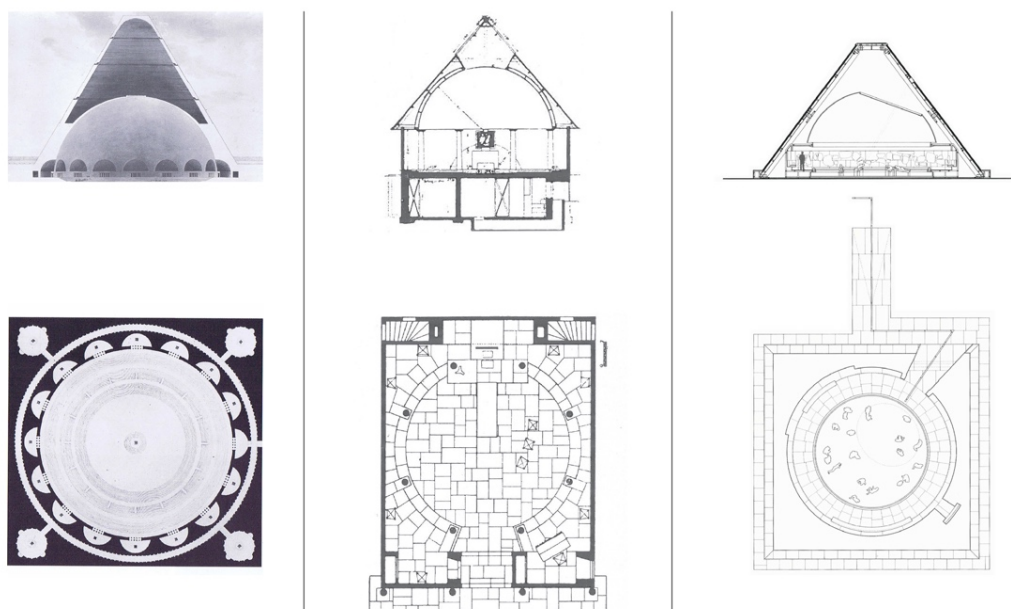
Forma ma anche significato, quindi architettura, ovvero significato che acquista materia: il tema della morte si ripresenta nella città sepolta in maniera del tutto eccezionale attraverso la mostra *Pompei e l'Europa, 1748-1943* a cura di Francesco Venezia<sup>201</sup>. L'architetto napoletano sceglie la sacralità di una forma ben precisa per l'esposizione che la sua architettura temporanea dovrà ospitare all'interno dell'Anfiteatro di Pompei<sup>202</sup>: un tronco di piramide a base quadrata, il cui riferimento al Cenotafio di Boullée, di cui parla Francesco Dal Co, sottolinea una “evidente compenetrazione di forme egizie e romane [...] una delle soluzioni compositive più caratteristiche tra quelle studiate da Boullée. La

<sup>200</sup> Luca Ortelli, “Verso il sud. Impressioni asplundiane”, op. cit., p. 27

<sup>201</sup> Francesco Venezia ha curato gli allestimenti per le mostre *Pompei e l'Europa, 1748-1943* che sono state inaugurate nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli e nell'anfiteatro di Pompei nel mese di maggio 2015

<sup>202</sup> Ad essere esposti nella Piramide di Venezia sono i calchi dei corpi sepolti che furono ricreati grazie all'intuizione di Giuseppe Fiorelli, direttore degli scavi di Pompei nella seconda metà dell'Ottocento

inclusione della figura della cupola tra quelle della piramide e del cono ritorna, infatti, in alcuni celebri progetti dell'autore dell'*Essai*<sup>203</sup>. La connessione tematica con il cimitero di Stoccolma è molto forte; infatti a Boullée fa esplicito riferimento anche Caroline Constant, nel suo celebre libro sul progetto svedese: “la proposta di concorso degli architetti, sebbene carente dei toni radicalmente utopici dei progetti funerari di Boullée, ragiona con una sublimità parallela”<sup>204</sup>. Dal punto di vista architettonico, in effetti, la Cappella nel Bosco di Asplund, la Piramide di Francesco Venezia e il Cenotafio di Boullée progettato in onore di de Tourenne (1782) si richiamano in alcuni elementi e caratteri, come ad esempio l'incastro tra la forma sferica, il quadrato e la piramide e la connessione con il cielo. La luce, infatti, “restituisce tutto ciò che l'immaginazione partorisce”<sup>205</sup>; è proprio attraverso il progetto “immaginato” da Boullée che è possibile ipotizzare quindi un ulteriore confronto che, ancora una volta, conferisce all'architettura il ruolo di trasferire significati e innescare richiami tra luoghi e epoche lontane.



Da sinistra: E.-L. Boullée, Cenotafio di Tourenne, 1782; G. E. Asplund, Cappella nel Bosco, 1920; F. Venezia, Piramide, 2015

<sup>203</sup> Francesco Dal Co, *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*, op. cit., pp. 38-39

<sup>204</sup> Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, 1915-61*, Byggeförlaget, Stockholm 1994

<sup>205</sup> Étienne-Louis Boullée, citato da Francesco dal Co: cfr È.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, édité par J.-M. Pérouse de Montclos, Hermann, Paris 1968 (scritti originali del 1753)





## intermezzo 2. Louis I. Kahn & Roma

La capacità di vedere discende dall'analisi continua esercitata su ciò che osserviamo e dal modo in cui a essa reagiamo. Più si osserva, più si vedrà.

Louis I. Kahn<sup>206</sup>

Louis I. Kahn è tra le figure del Novecento a cui il concetto di *ri*-creazione del viaggio è più legato. Esiste diversa bibliografia sull'importanza che il viaggiare ha rappresentato nel raggiungimento della personale idea di architettura del progettista americano<sup>207</sup>; soprattutto, si sottolinea spesso come i due viaggi che egli compie in Italia e in Europa, il primo negli anni 1928-29 e il secondo in età matura nel 1950-51 in qualità di Fellow presso la American Academy di Roma<sup>208</sup>, abbiano largamente influito sulla sua produzione artistica e architettonica.

L'architettura di Kahn rappresenta in questo contesto il passaggio da una trasposizione materiale dell'esperienza del viaggio ad un risultato di un transfer di tipo immateriale. Chiaramente anche stavolta non esiste una separazione netta: in un certo senso si può dire che egli abbia vissuto entrambi i diversi "effetti" del viaggio, alternandoli e/o combinandoli tra loro. Alcuni progetti, infatti, dimostrano l'influenza dei paesaggi lontani ammirati e amati, a scale differenti: la Yale University Art Gallery (New Haven, Connecticut, 1951-53) nel corpo scala e nel disegno del tetto per elementi piramidali; il piccolo progetto della Trenton Bath House (Trenton, New Jersey, 1954-58), in cui il senso di monumentalità romana è molto forte<sup>209</sup>; i Laboratori Richards (University of

---

<sup>206</sup> Louis Kahn, "The Value and Aim in Sketching", in *T-Square Club Journal*, vol. I, n. 6, 1931, ripubblicato in Louis I. Kahn, *Architettura è: Louis I. Kahn, gli scritti*, a cura di M. Bonaiti, Electa, Milano 2002, p. 54

<sup>207</sup> cfr. Louis I. Kahn, *The travel sketches of Louis I. Kahn / an exhibition organized by the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, 1978-1979, Museum Press, Washington D.C. 1978; E. J. Johnson, M. J. Lewis, *Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*, The MIT Press, Cambridge 1996; G. Gattamorta, L. Rivalta, A. Savio, *Louis I. Kahn. Itinerari*, Officina Edizioni, Roma 1996; A. G. Tyng (edited by), *Louis Kahn to Anne Tyng. The Rome letters 1953-1954*, Rizzoli International Publications, New York 1997; V. Scully, "Louis I. Kahn and the Ruins of Rome", in Id., *Modern architecture and other essays*, Princeton University Press, Princeton 2003, pp. 298-319; E. Barizza, M. Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis Isadore Kahn*, FrancoAngeli, Milano 2014

<sup>208</sup> cfr. Vincent Scully, introduzione a *The Travel Sketches of Louis I. Kahn. An exhibition organized by the Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1978-1979*, op. cit., pp. 10-21

<sup>209</sup> La Trenton Bath House rappresenta un caso ancora più particolare perché in realtà l'elaborazione del progetto definitivo coinciderà con il ritorno da Roma di Anne Tyng, compagna e collega di Louis, la quale inciderà moltissimo sul progetto, attraverso le intuizioni e le idee che aveva avuto nella città italiana, ma anche attraverso la sua personale ricerca architettonica sulla geometria: "Previously invisible ordering of the primordial atoms within us, revealed by the electron microscope, gives proof of *internal geometry in natural forms*, while recent psychological insights suggest instinctual images of the unconscious mind as the *profound biological roots of man-made forms*" (A. Tyng, "Geometric Extensions of Consciousness", in *Zodiac*, n. 19, 1969, pp. 130-162; il corsivo è di Tyng. Anche: Anne Griswold Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng: the Rome letters 1953-1954*, op. cit.; Anne Griswold Tyng, *Inhabiting geometry*, Philadelphia



Pennsylvania Medical Research Towers, Filadelfia, 1957-65) le cui torri ricordano quelle di San Gimignano<sup>210</sup>; l'Indian Institute of Management (Ahmedabad, India, 1962-74)<sup>211</sup> nella composizione delle aperture, che ricordano lo studio di quelle osservate e disegnate nelle Mura Aureliane. La sua seconda esperienza in Europa avrà luogo in un momento di profonda crisi, sia dal punto di vista personale che architettonico<sup>212</sup>, che lo condurrà successivamente ad un importante cambiamento. Vincent Scully scrive, riferendosi a questa seconda delle due esperienze, che “quel viaggio lo aveva riportato più ad un tipo di architettura senza tempo [...] aveva sancito l'utilizzo di quella astrazione geometrica che egli aveva percepito anche nell'International Style. Lo portò dalle piazze urbane d'Italia alle colonne nel paesaggio in Grecia e, soprattutto, ai gruppi di piramidi d'Egitto. Ora non era più l'architettura folkloristica e pittoresca, come durante il primo viaggio molto tempo prima, ma le cose grandi, pesanti, su cui si focalizza”<sup>213</sup>. L'evoluzione che si nota nella sua architettura può in qualche modo essere rintracciata in una differente interazione tra il livello archeologico e geometrico, così come intesi in questa trattazione, aiutando in questo senso il concatenamento logico dei contenuti e delle varie esperienze presentate. Le figure, anche e soprattutto quelle archeologiche, si decompongono in forme e allo stesso tempo acquistano peso e consistenza, alimentando una sorta di energia latente di ricreazione. In questo senso, c'è un modo diverso di interpretare l'archeologia tra Kahn, Asplund e Lewerentz. Nel ri-creare Pompei nel Cimitero del Bosco di Stoccolma, gli architetti svedesi avevano dato molta importanza al carattere morfologico del luogo; Kahn, ad esempio, nel progetto per Trenton Bath (già a seguito del secondo viaggio), richiama l'architettura romana, in un ragionamento che spazia dalle forme geometriche fino ai mosaici del pavimento delle Terme di Caracalla<sup>214</sup>, in questo avvicinandosi all'approccio più dettagliato di Asplund per il Cinema Skandia. Ma soprattutto, quello che sembra essere più interessante, è che richiama la presenza e la forza di queste architetture del passato nel loro stato di “rovina” (cosa che a Stoccolma non succede – l'atmosfera archeologica è tradotta in paesaggio, caratteristica questa di notevole interesse se si considera non solo la trasposizione di luogo ma anche di “materiale”).

---

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago 2011)

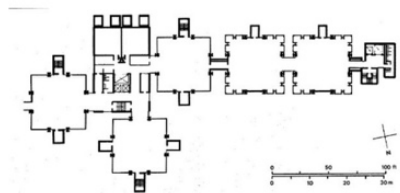
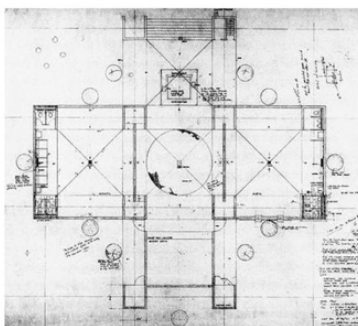
<sup>210</sup> cfr. Eugene J. Johnson, Michael J. Lewis, *Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*, op. cit.; Vincent Scully, “Louis I. Kahn and the Ruins of Rome”, op. cit.

<sup>211</sup> cfr. Robert McCarter, *Louis I. Kahn*, op. cit.

<sup>212</sup> Una delle frasi più celebri di Kahn riportate in bibliografia è: “Se il mondo mi ha scoperto dopo il progetto delle torri del Richards Building, io invece mi sono scoperto dopo aver progettato quel piccolo stabilimento in blocchi di cemento a Trenton” in D. B. Brownlee, D. G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Museum of Contemporary Art, New York 1997, p. 78

<sup>213</sup> Vincent Scully, introduzione a *The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, op. cit., p. 17 (tradotto in italiano)

<sup>214</sup> cfr. Susan G. Solomon, *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, Princeton Architectural Press, New York 2000



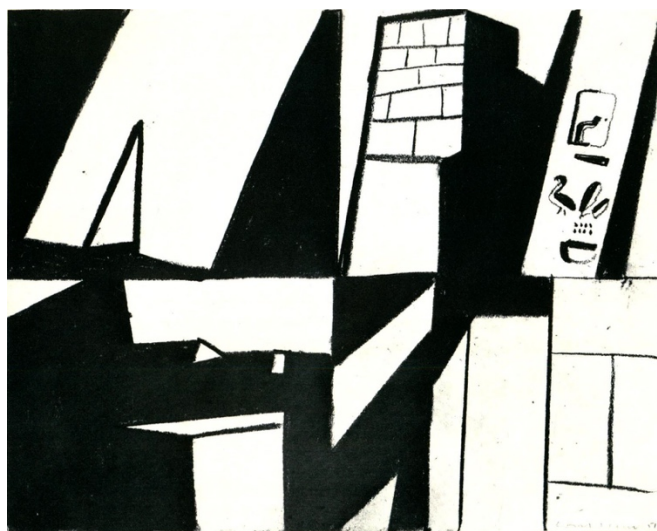
L. I. Kahn, Trenton Bath House, pianta e vista esterna

L. I. Kahn, schizzo di San Gimignano, vista esterna e pianta dei Laboratori Richards

L. I. Kahn, schizzo Mura Aureliane, vista esterna Indian Institute of Management

Il processo evolutivo che Kahn vive è ben esplicitato dagli stessi schizzi di viaggio: in *Drawn from the source* vi è testimonianza di come il loro grado di materialità evolva, così come il tipo di attenzione rivolta agli elementi incontrati nel viaggio. Ma ciò che è ancora più interessante, è l'*utilizzo* e il *ruolo* di questi schizzi: ancora Scully scrive che “quando all’inizio degli anni Cinquanta, raggiunta finalmente una rilevanza e una forza

architettonica speciale, prefigurando la nuova, grandiosa architettura della maturità di Kahn, [gli schizzi di viaggio] si interrompono. A quel tempo il loro lavoro era compiuto; Kahn non ne aveva più bisogno”<sup>215</sup>. Questo aspetto appare di profondo interesse, dimostrando come il viaggio diventi effettivamente parte del processo ideativo dell’architettura, in un senso generale, non necessariamente, e non immediatamente, rivolto ad un prodotto specifico, ma piuttosto al raggiungimento di una maturità di composizione e indagine sul progetto. Un disegno di dettaglio di un murale basato su motivi egizi che l’architetto americano elabora nel 1951 è particolarmente esplicito in questo senso: “non è un appunto di ciò che Kahn vedeva di fronte a lui, né una diretta interpretazione di ciò che osservava; ma una dichiarazione sintetica sugli elementi degli edifici che egli sentiva così fortemente il bisogno di creare”<sup>216</sup>. Una rielaborazione, quindi, una ricreazione mentale di ciò che avrebbe successivamente tradotto in architettura.



L. I. Kahn, Detail-Mural (Mural Based on Egyptian Motives), 1951

### *Unbuilt*

In questo senso, i due viaggi appaiono, quindi, molto differenti tra di loro, sia nei presupposti che nei risultati. Durante la seconda occasione in Italia, infatti, “*what he saw, changed his life*”<sup>217</sup>. In aggiunta ai progetti a cui si è accennato pocanzi, il ritorno negli Stati Uniti a seguito della seconda esperienza in Italia tra il 1950-51 è caratterizzato anche da una serie di progetti che, purtroppo, avranno cattiva sorte, per un motivo o per un altro, e resteranno non costruiti (*Unbuilt*). In realtà, la loro articolazione, lo studio e il tempo speso, la tenacia di Kahn nel perseguirli, li rende dei progetti interessanti tanto quanto

<sup>215</sup> Vincent Scully, introduzione a *The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, op. cit., p. 10 (tradotto in italiano)

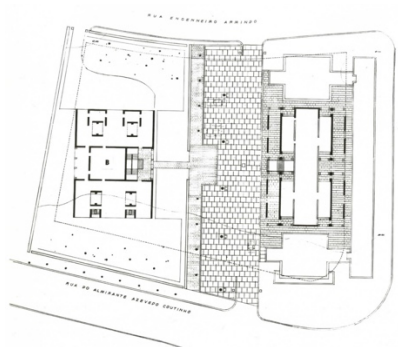
<sup>216</sup> Dalla descrizione per “Detail-Mural (Mural Based on Egyptian Motives). 1951”, in *The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, op. cit.

<sup>217</sup> La frase è tratta dal film-documentario su Louis Kahn ideato e diretto dal figlio Nathaniel Kahn: *My architect: a son's journey* (2003) (<https://vimeo.com/67173077>)

quelli costruiti. Infatti, la forma non costruita in questo caso cessa di avere peso e materialità per andare più a fondo nei processi mentali di costruzione ideativa e compositiva del progetto, proprio come esplicitato dal disegno del murale del 1951.

La connessione più interessante tra il viaggio e i progetti *unbuilt* di Kahn è messa in evidenza nel libro di Kent Larson<sup>218</sup>: attraverso delle ricostruzioni digitali, il tentativo del professore americano è quello di immaginare la forma e la materia degli edifici che Kahn aveva concepito, immaginato, disegnato, ma mai costruito. Il processo di “ri-costruzione” di Larson è quindi il risultato di una ricerca e di una elaborazione attenta quanto immaginativa, interessante soprattutto sotto il profilo dell’indagine compositiva. In particolare, i materiali di base, quali chiaramente schizzi e disegni di progetto (piante, sezioni, qualche vista e in molti casi schemi di dettaglio) in caso di lacune o dubbi interpretativi, vengono confrontati con gli schizzi di viaggio dei luoghi che è Kahn stesso a richiamare nei specifici progetti. Esistono, infatti, in questa serie di progetti non costruiti, delle connessioni molto forti tra la loro composizione e i ricordi di viaggio dell’architetto. In questo senso, nello spazio architettonico intermedio tra viaggio e progetto, i processi ideativi dell’architettura attingono memorie visive arrivando alle volte a soluzioni anche di tipo materico, in una dialettica molto intensa tra matericità dell’architettura e immaterialità dell’ispirazione proveniente dal processo odepórico.

Kent Larson li definisce *Unbuilt ruins*, affermando che tra il 1959 e il 1963 Kahn utilizza una serie di affascinanti progetti non costruiti per sviluppare e testare le sue nuove idee<sup>219</sup>. Il primo di questi è il Consolato americano in Luanda, Angola (1959-61). Larson scrive che già in questa occasione è chiaramente adottata, ma non completamente espressa, la strategia di “*avvolgere rovine intorno agli edifici*”, riferendosi in particolare alla scelta compositiva di introdurre sedici separati frammenti di muro nella pianta generale del complesso: “Il muro acquista adesso un livello aggiunto in spazio e memoria. Si pensa di nuovo a Roma [...] ma è una Roma bidimensionale, non a tre dimensioni”<sup>220</sup>.



Consolato americano in Luanda. Edificio cancelleria e residenze. Pianta generale (1960)

Consolato americano in Luanda. Ricostruzione digitale del progetto non costruito. Vista esterna del “muro rovina”.

<sup>218</sup> cfr. Kent Larson, *Louis I. Kahn: Unbuilt masterworks*, op. cit.

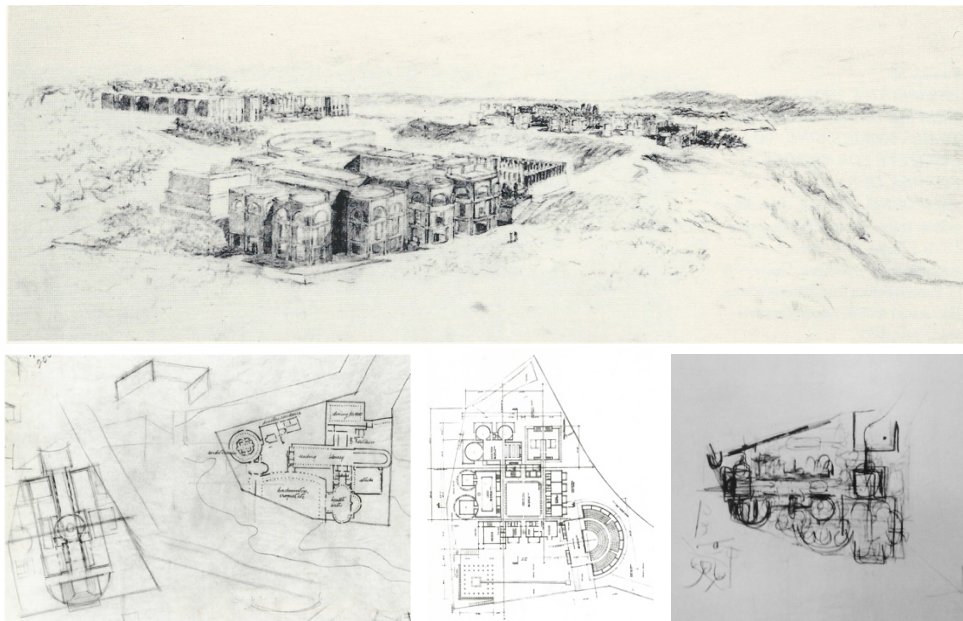
<sup>219</sup> *ibidem*

<sup>220</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op. cit., p. 36 (tradotto in italiano)



Ma è soprattutto nel caso della Meeting House del Salk Institute in La Jolla, California (1959-65), che tale strategia compositiva si esplica in maniera più significativa. Nella parte del complesso per cui Kahn si prodigò più intensamente, sebbene sia stata l'unica a non essere poi costruita, l'edificio è "quasi pittoresco. Appare come un ricordo di qualche monastero medievale o di un paese sulla costa di Amalfi in Italia, o forse i frammenti sopravvissuti di qualche antica rovina. In realtà, è tutto questo insieme. Kahn aveva una intelligenza appassionata e visiva e mentalmente catalogava tutto ciò che gli interessava per poi disegnarci quando ne aveva bisogno"<sup>221</sup>. Due aspetti in questo caso si rivelano profondamente interessanti. Il primo riguarda il concetto di viaggio come sovrapposizione, catalogazione, come impalcatura della memoria di materiale da riutilizzare, per cui il progetto non rappresenta la scelta di una o l'altra ma è piuttosto una sintesi di più suggestioni; il secondo è l'operazione di disegno, o meglio *ri*-disegno, sopra queste memorie e ricordi, per modificarli e adattarli, o semplicemente per combinarli tra loro.

Inoltre, si ritrova per questo progetto l'ennesima rielaborazione di Villa Adriana, sotto forma di decostruzione geometrica, per un progetto non costruito. Ancora è la villa romana di Tivoli a suscitare forte ispirazione, per un contesto planimetricamente differente ma allo stesso modo fortemente connesso con il paesaggio del luogo.



Salk Institute, prospettiva d'insieme (1962)

Meeting House Salk Institute. Planimetria con frammento di pianta di Villa Adriana (1960)

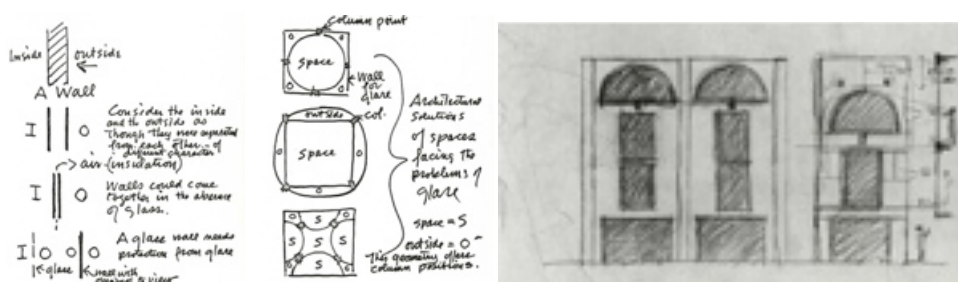
Meeting House Salk Institute. Planimetria primo piano (1962)

Meeting House Salk Institute. Studio della pianta (1959-65)

<sup>221</sup> Kent Larson, *Louis I. Kahn: Unbuilt masterworks*, op. cit., p. 54

In particolare, in un disegno planimetrico di studio, compare un confronto diretto tra la pianta della Meeting House del Salk Institute e un frammento di Villa Adriana, in cui quest'ultimo viene ritagliato secondo il contorno dell'area del nuovo progetto. "Motivi da Roma e, in modo particolare, dall'antica Roma così come immaginati da Piranesi all'inizio dell'era moderna, hanno avuto un ruolo anche nel processo della Meeting House. (Un primo schizzo elaborato da uno dei disegnatori dello studio, in parte per scherzo, dalla pianta di una delle unità di Villa Adriana stessa. "Eccola, è lei" disse Kahn). [...] Qui, attraverso il suo proprio processo, Kahn va oltre i muri piani in Luanda verso un'espressione che i Beaux-Arts non avevano mai davvero acquisito: quella di una Roma integrale, con un muro nobile di cemento rivestito, voluminoso, generoso, arcuato, dietro cui lo stesso Adriano si sarebbe sentito a casa nel meditare sulla complessa struttura della vita"<sup>222</sup>.

Larson parla delle "geometrie" utilizzate da Kahn nella sua strategia di *avvolgere rovine intorno agli edifici* che arriva, con il progetto non costruito della Meeting House, a suo compimento<sup>223</sup>, attraverso l'utilizzo di muri senza vetri che avvolgono spazi concepiti per esprimere in maniera semplice e allo stesso tempo monumentale la loro propria essenza architettonica, così come Kahn li desiderava. Le rovine in questione sono quelle di Roma: "così egli fa, configurando nobili sequenze di pareti piane e curve penetrate da buchi senza vetro, così come l'architettura moderna non aveva ancora mai visto. Con essi Kahn riconquista una dimensione volumetrica a lungo abbandonata dal Modernismo; egli rivive Roma. Ma fu sempre la Roma della rovina"<sup>224</sup>. Scully continua mettendo in luce gli aspetti più interessanti del modo di fare di Kahn, anche in contrapposizione ad alcuni suoi successori (tra cui Venturi): lo storico sottolinea il fatto che per Kahn la rovina rappresentava non la fine ma la bellezza dell'inizio<sup>225</sup>.



<sup>222</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op. cit., p. 37-38 (tradotto in italiano); in realtà, in McCarter è riportata una smentita dello stesso Kahn sull'influenza del disegno di cui sopra nel processo compositivo della Meeting House. Il disegno però esiste e l'influenza "romana" è inoltre dimostrata dalla presenza della pianta del Campo Marzio di Piranesi su una parete dello studio di Kahn

<sup>223</sup> cfr. Introduzione di Vincent Scully al libro di Larson (pp. 7-9): è con questo progetto che si riferisce ufficialmente a questa "strategia"

<sup>224</sup> Vincent Scully, "Louis I. Kahn and the Ruins of Rome", op. cit.

<sup>225</sup> Interessante è notare che tale atteggiamento lo ritroveremo nel corso della trattazione anche in Bernard Tschumi; per Kahn, la re-interpretazione della rovina romana è un nuovo inizio, l'inizio, altrove, di una nuova architettura



Meeting House Salk Institute. Diagrammi per la concezione dell'elemento muro (1961)

Meeting House Salk Institute. Schizzo di studio per l'esterno (non datato)

Meeting House Salk Institute. Ricostruzioni digitali

Infine, nel progetto per la Sinagoga di Hurva, a Gerusalemme (1967-68), l'aspetto che colpisce di più è il richiamo agli schizzi di viaggio come se fossero veri e propri ragionamenti della fase progettuale, idee da mettere in campo e su cui lavorare ("su cui disegnare", appunto). Ancora una volta, il processo ideativo attinge a materiali della memoria e di luoghi lontani, in questo caso specifico soprattutto durante una fase di studio sugli elementi strutturali, il materiale e la luce.

Larson sottolinea come in questo caso la scala umana sia andata persa. L'interesse di Kahn qui è quello di tradurre, di ricreare l'effetto della scala monumentale del divino che egli stesso aveva provato in Egitto, ma non solo: alla dimensione architettonica del progetto, grande attenzione è data anche alla "scala tattile" del materiale, nel richiamare una texture molto simile a quella dello schizzo di viaggio. Il risultato è che il "silenzio pietrificato" di Karnak, come definito da Pallasmaa<sup>226</sup>, viene così perfettamente restituito<sup>227</sup>.

<sup>226</sup> cfr. Juhani Pallasmaa, *An Architecture of the Seven Senses*, in S. Holl, J. Pallasmaa, A. Pérez-Gómez (eds.), *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, op. cit., pp. 27-38

<sup>227</sup> Nell'inquadramento generale della tesi, è interessante far riferimento alle parole di Bruno Zevi in riferimento a Karnak: "Se il Tempio di Karnak in Egitto fosse alto come il Partenone, noi avremmo una composizione non di molto dissimile da quella greca: elementi verticali su cui riposa la trabeazione. Ma il tempio egizio è enormemente più alto, un uomo non può vedere la trabeazione sopra le colonne, e perciò l'espressione di Karnak è tutt'affatto diversa dall'equilibrio ellenico. La scala è elemento essenziale nel giudizio architettonico. Ma non bisogna equivocare: se l'uomo è misura di tutte le cose, se stabilire una proporzione senza stabilire una scala è assurdo, è anche errato stabilire una scala senza proporzioni. Un edificio può essere grande in scala dimensionale, come l'interno di San Pietro, e un altro può essere di scala piccola come il San Carlino del Borromini; eppure il secondo può apparire più vasto del primo. Generalmente un edificio alto è predominante in una città, ma la scala è invertita a New York dove, nella massa dei grattacieli la chiesetta di St. Patrick predomina proprio per la sua piccolezza. Perciò il principio della scala non va equivocato con l'interpretazione antropomorfica [...] Scala significa «dimensione relativa all'uomo», non dimensione dell'uomo" Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, op. cit., pp. 135-136





Sala ipostila, Tempio di Amon, Karnak, Egitto. Iscrizione: Louis I. Kahn '51

Piloni a sud, Tempio di Amon, Karnak, Egitto. Iscrizione: Lou K '51

Sinagoga di Hurva. Proposta di sezione. Studio di sezione della copertura esterna curvata (1969)

Dal punto di vista del processo ideativo, il fascino dei suoi *unbuilt projects* consiste nel fatto che, essendo progetti nati per essere costruiti, dimostrano il dettaglio e la cura dell'arte della costruzione, ma allo stesso tempo godono di quell'aura di immaterialità che conferisce all'idea architettonica un peso di natura differente, per certi aspetti più profondo e significativo. "In questo egli era un vero romantico-classicista, un altro Piranesi, tornando infatti indietro agli inizi del Modernismo [...] Ma la snellezza disadorna dei suoi piani di cemento creavano allo stesso tempo tesa vivacità, tensione allungata, che è centrale nella vitalità del suo lavoro. I suoi muri non sono spessi come quelli di Roma ma sottili come quelli di Le Corbusier; eppure li dispiega in involucri per livelli che sono suggestivi della grandiosa profondità romana"<sup>228</sup>.

Ciò che in questo momento, quindi, vuole essere sottolineato, è il grado di consistenza e di trasferimento materiale-immateriale presente nei progetti non realizzati di Kahn e soprattutto una modalità differente di "utilizzare" il viaggio ai fini della creazione architettonica (dove per creazione si intende non necessariamente la materializzazione in forma ma la concezione di una idea). Ancora Scully scrive: "Quindi la sequenza è dall'immateriale al materiale e di nuovo all'immateriale – a ciò che, alla fine, è "trascendenza". Ma gli edifici di Kahn tendono ad esprimere la maggiore indicazione dell'architetto, che ogni progetto, usando le sue parole, sia *Form-Design*: da ciò che è prima immaginato, da ciò che la mente umana in realtà conosce già, a ciò che piano piano si cerca, si elabora e così si re-immagina"<sup>229</sup>.

La geometria, nel caso di Kahn, diventa il modo per tradurre l'esperienza del viaggio in termini di interazione tra forme, materialità-immaterialità e luce. Naturalmente, il fatto che questi progetti non siano in definitiva stati costruiti non ci dà modo di poter argomentare approfonditamente il risultato: un progetto architettonico vive un processo molto complesso e nel momento in cui questo processo viene interrotto diventa complicato recuperarne i pezzi e ricomporre il quadro<sup>230</sup>. Ma l'esercizio di Kent Larson appare sicuramente ammirevole e condotto senz'altro nel modo più "scientifico" possibile. L'attenzione profusa in questo studio dimostra la volontà di contribuire a

<sup>228</sup> Kent Larson, *Louis I. Kahn: Unbuilt masterworks*, op. cit.

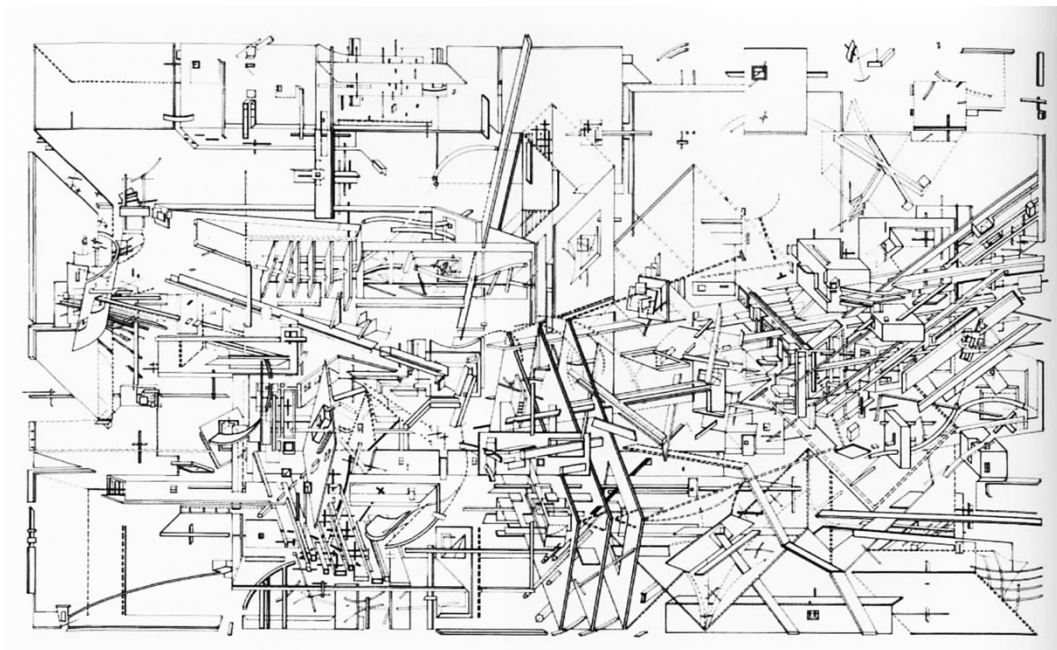
<sup>229</sup> Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, op. cit., pp. 33-34

<sup>230</sup> cfr. William J. Mitchell, *Afterwork: Contenders*, in K. Larson, *Louis I. Kahn: Unbuilt Masterworks*, op. cit., pp. 225-228

rendere i progetti non costruiti di Kahn a tutti gli effetti parte della figura che la storiografia ha costruito sull'architetto americano nel corso del tempo, sottolineando quanto queste architetture e i loro processi di ideazione siano stati in effetti per lui esperienze fondamentali, sia a livello personale che architettonico.

Con Kahn assistiamo, infine, ad un passaggio metodologico importante nell'“utilizzo” del viaggio, che vedrà svilupparsi sempre di più successivamente: il rapporto di causa-effetto va scomparendo, la nuova architettura non è più rielaborazione “elementare” di qualcosa visto in momenti e luoghi lontani. Piuttosto, i materiali del viaggio, che siano essi schizzi o semplici ricordi, diventano veri e propri passaggi all'interno del processo ideativo-compositivo del progetto.



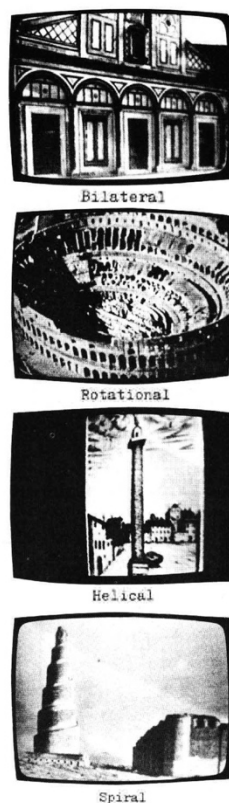


Daniel Libeskind, *Times sections*, 1980

**Capitolo III**  
***Transfers* immateriali del viaggio. Derivazioni complesse**

### 3.1 Tra *Un-* e *De-Built*

#### Trasferimenti



Anne Griswold Tyng

Questo capitolo rappresenta un passaggio significativo sul tema del viaggio per come inteso in questa trattazione. Prende le distanze dal secondo, di impronta più tradizionale sul tema, per introdurre una nuova interpretazione e avanzare un ulteriore passo verso la trasformazione concettuale del viaggio inteso come strumento di *ri-*creazione.

Il livello di complessità aumenta, quanto più la consapevolezza del viaggio diminuisce: il carattere *romantico* del viaggio nel secondo capitolo ha dimostrato come la bellezza percepita, o meglio, la percezione della bellezza avesse una forte influenza sulla produzione artistico-architettonica in una condizione quasi di causa-effetto. Le argomentazioni di questo capitolo mostreranno invece come, nonostante sia ancora forte la consapevolezza che teorie e/o idee architettoniche derivino da altri luoghi, non vi sia fino in fondo una esplicitazione diretta. Si tratta prevalentemente di intuizioni, in particolare legate ad uno status mentale e da una volontà di uscire dalle rigide categorie del Modernismo.

Più che la *ri-*creazione di vera e propria architettura secondo trasposizione di elementi e vocabolari, in questo caso si evidenzia come il viaggio abbia generato interazioni di luoghi e persone in corrispondenze prevalentemente immateriali, che hanno spesso dimostrato una significativa influenza sulla progettazione *ex novo*, ma anche sullo sviluppo di una

teoria dell'architettura. Cambiano i materiali del ragionamento, la metodologia, il livello di materialità, il contesto teorico e architettonico; soprattutto, varia la scala del viaggio, sia di percezione che di traduzione in architettura.

Il capitolo tratta di *transfer immateriali* che riguardano ragionamenti urbani complessi derivanti dal viaggio come trasferimenti di forme, schemi, modelli, geometrie. In particolare, il contesto analizzato in questo caso è quello statunitense compreso tra gli anni Cinquanta e Novanta del Novecento con affondi specifici che, prendendo le mosse dall'“*intermezzo* Kahn”, riportano alcuni caratteri in comune e allo stesso tempo si diversificano. Dal concetto di *unbuilt*, che non indica solo quei progetti che non arrivano alla fase realizzativa, ma anche l'architettura in forma di ragionamento, viene indagato il ruolo del viaggio nelle teorie architettoniche “interrotte” degli anni Settanta e la presenza e l'entità di Manhattan nel processo che porterà Bernard Tschumi al progetto per il Parco della Villette.

Sebbene siano processi avvenuti secondo differenti momenti e background, i tre passaggi, allo stesso tempo, hanno molteplici punti in comune che segnano una interpretazione concettuale differente del concetto di viaggio, pur riguardando un periodo e un territorio molto ampio e presentando confini imprecisi. E questa è, in definitiva, una delle caratteristiche più affascinanti del guardare l'architettura dal punto di vista dei processi ideativi derivati dal viaggio: salti pindarici significativi che ritrovano trame e modi di fare o ne inventano di nuovi, rappresentando in questo senso una piccola evoluzione del punto di osservazione, sempre piuttosto modellabile a seconda delle esperienze specifiche che racconta.

Nel periodo in questione in questo capitolo è innanzitutto da rilevare l'importanza che stava assumendo, in parte, come anticipato, in risposta al Modernismo, la teoria architettonica sulla pratica e come questa teoria non si costruisse su principi chiusi e “standardizzati” ma piuttosto sull'esplorazione della forma urbana *in* o *attraverso* altri contesti. Questo ci collega al peso dell'immaterialità in architettura, dove per immaterialità è intesa sia la forza dell'architettura intesa come idea, tenendo conto dell'influenza che essa riveste in questa forma molto spesso più che in quella costruita, ma immateriale è anche quella nuvola densa di impressioni, suggestioni e idee che ogni architetto avverte all'indomani di un viaggio e, spesso, anche tempo oltre.

In questo senso, Giovanni Damiani scrive che i saggi di Tschumi degli anni Ottanta sono “una meditazione sull'opposizione tra architettura come prodotto della mente, come disciplina concettuale e dematerializzata, e l'architettura come esperienza sensuale dello spazio e come pratica spaziale”<sup>231</sup>. Tschumi in *The Pyramid and the Labyrinth*, infatti, afferma che “l'architettura è per sua natura coinvolta con l'edificio ma non è ad esso riducibile”<sup>232</sup>.

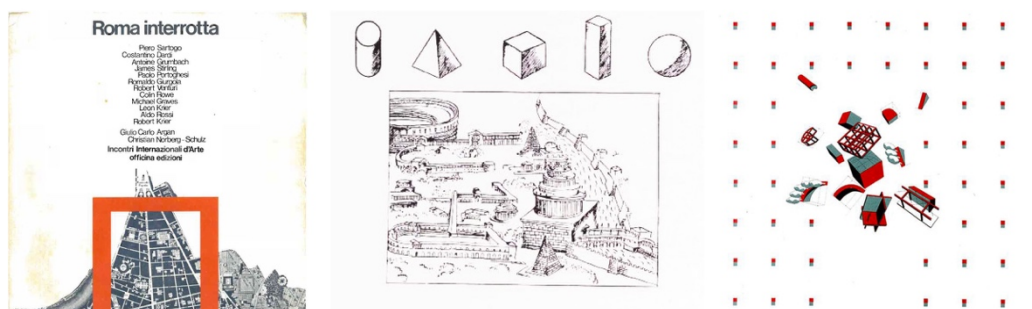
---

<sup>231</sup> Giovanni Damiani, “Continuity”, in Id. (edited by), *Bernard Tschumi*, Rizzoli International Publications, New York 2003, pp. 154-171

<sup>232</sup> Bernard Tschumi, “The Architectural Paradox”, in Id., *Architecture and Disjunction*, op. cit., pp. 26-51, originariamente “Questions of Space: the Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)”, in *Studio International*, 1975



Muovendo da questo concetto di *unbuilt* si arriva a toccare il Decostruttivismo, ma da un altro punto di vista. La definizione data da Wigley sul fenomeno architettonico sviluppatosi sul finire degli anni Ottanta del Novecento, di “stimolare i veri valori di armonia, unità e stabilità”<sup>233</sup>, sembra in qualche modo avvicinare i due concetti, dal punto di vista dell’idea architettonica. L’idea di decostruito e l’idea di non costruito vengono in questo senso a toccarsi. In tal senso, appare interessante sottolineare che il ragionamento di Mark Wigley in apertura al catalogo della celebre mostra del 1988, *Deconstructivist architecture*, richiami le *Lessons from Rome* di Le Corbusier. Wigley scrive: “L’architetto ha sempre sognato la forma pura, ha sempre sognato di produrre oggetti dai quali tutta l’instabilità e il disordine venissero esclusi. Gli edifici sono costruiti a partire da semplici forme geometriche – cubi, cilindri, sfere, coni, piramidi, e così via – combinandole in insiemi stabili, secondo leggi compositive che prevengono le forme dall’entrare in conflitto l’una con l’altra. [...] L’architettura è una disciplina conservatrice che produce forma pura proteggendola dalla contaminazione”<sup>234</sup>. Riferendosi poi ai progetti in quell’occasione messi in mostra, sostiene come essi siano capaci di “marcare una differente sensibilità, in cui il sogno della forma pura è stato disturbato. La forma è stata contaminata. Il sogno è diventato una specie di incubo. [...] Un architetto decostruttivista non è pertanto qualcuno che smantella edifici, ma colui che ne colloca i dilemmi impliciti all’interno degli edifici stessi. L’architetto decostruttivista mette le forme pure della tradizione architettonica da parte e identifica i sintomi di una impurità repressa. L’impurità è estratta in superficie attraverso una combinazione di gentile persuasione e violenta tortura: la forma è interrogata”<sup>235</sup>.



Roma interrotta, 1978

Le Corbusier, La Lezione di Roma, 1922-23

B. Tschumi, Decomposition of cube, 1982

<sup>233</sup> Mark Wigley, “Deconstructivist Architecture”, in P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Little Brown and Co., New York 1988, pp. 10-20, p. 11 (tradotto in italiano)

<sup>234</sup> *ibidem*, p. 10 (tradotto in italiano)

<sup>235</sup> *ibidem*, p. 11 (tradotto in italiano)

La geometria diventa la modalità con cui ripensare il ri-utilizzo delle forme tradizionali anche in architettura e nella concezione degli spazi<sup>236</sup>: molto interessante è l'appunto di Wigley, ancora, secondo il quale i progetti in mostra al MoMa "irritano il Modernismo dall'interno" attraverso l'utilizzo delle geometrie dell'avanguardia russa: "la geometria irregolare è di nuovo interpretata come una condizione strutturale piuttosto che una estetica dinamica formale. Non è più prodotta semplicemente dal conflitto tra forme pure. È adesso prodotta all'interno di quelle forme. [...] Questa è una architettura dell'interruzione, della dislocazione, della deformazione, deviazione e distorsione, piuttosto che della demolizione, del smantellamento, decadimento, decomposizione o disintegrazione. Essa disloca la struttura invece di distruggerla"<sup>237</sup>.

Tra i progetti esposti in quell'occasione, vi era anche quello per il Parco della Villette di Tschumi. Un progetto, in fin dei conti, a tutti gli effetti costruito. Ma in questo caso si vuole mettere in evidenza come Tschumi porti il concetto di viaggio e il senso di immaterialità ad esso connesso in questo capitolo ad un nuovo livello: le *folies* restano teoria anche acquistando materia, una sorta di "abitabile non-costruito": i progetti appaiono radicali precisamente perché "abitano il regno dell'edificio [...] ognuno è costruibile; ognuno mira alla costruzione. [...] Ciò non dovrebbe essere interpretato come un rigetto della teoria. Piuttosto, indica che lo status tradizionale della teoria è cambiato. [...] Con questi progetti, tutta la teoria è caricata nell'oggetto"<sup>238</sup>.

Attraverso queste considerazioni, ed attraverso i ragionamenti spaziali-progettuali che questo capitolo presenta, si può tracciare una progressiva smaterializzazione, costruendo una declinazione del concetto di viaggio all'interno della disciplina come contributo fondamentale alla creazione di una idea architettonica.

### 3.2 Teorie interrotte

La complessità che sempre di più dimostra il concetto e il ruolo del viaggio in architettura fa sì che si possa parlare in maniera più precisa dello sviluppo ideativo del progetto e in che modalità la pratica itinerante in esso rientri.

Dopo l'esperienza di Kahn a Roma, la capitale italiana sarà la protagonista di altri ragionamenti architettonici degli anni Settanta-Ottanta negli Stati Uniti, in termini totalmente differenti. Probabilmente, il motivo dell'interesse da parte degli Americani per la città di Roma, piuttosto che, ad esempio, per la realtà greca, è da ritracciare nell'essenza stessa della *urbs romana*, cioè nell'utilizzo e nel concetto di "spazio come unità"<sup>239</sup>. Lo

<sup>236</sup> In questo caso significativo è anche l'influsso del Costruttivismo Russo di inizio secolo (sebbene il tentativo della forma architettonica allora fallì) (cfr. Mark Wigley, op. cit.)

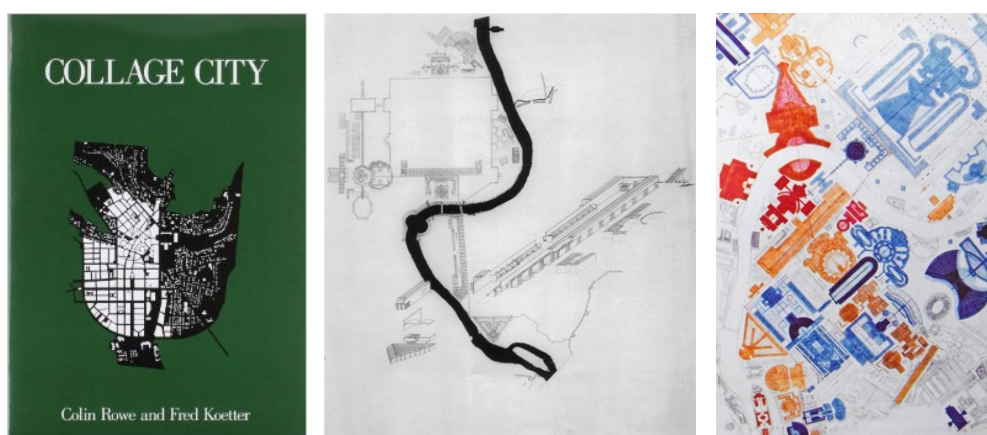
<sup>237</sup> *ibidem*, p. 16-17 (tradotto in italiano)

<sup>238</sup> *ibidem*, p. 19 (tradotto in italiano)

<sup>239</sup> Christian Norberg-Schulz, "Il genius loci di Roma", in G. C. Argan (a cura di), *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978, pp. 13-27, p. 17. Interessante parallelo con l'archeologo Frank Brown, che nel suo libro scrive: "The architecture of the Romans was, from first to last, an art of shaping space around ritual" (cfr. F. Brown, *Roman Architecture*, George Braziller, New York

spazio a Roma, infatti, è un aspetto primario dell'architettura urbana, una sorta di "sostanza" da plasmare: Christian Norberg-Schulz, scrivendo del *genius loci* di Roma, afferma che "fin dai tempi più remoti, Roma è sempre apparsa come un gigantesco «grappolo» di spazi e di edifici, di forma e dimensioni diverse"<sup>240</sup>.

Per questo motivo, molti sono stati i ragionamenti sulla capitale italiana, avvenuti anche in tempi e occasioni differenti, come ad esempio *Roma interrotta* (1978), *Collage city* (1978)<sup>241</sup> e più tardi gli esercizi compositivo-interpretativi di Stan Allen (1989)<sup>242</sup> e Peter Eisenman (2004) sul Campo Marzio di Piranesi<sup>243</sup>. Viaggi fatti di scomposizioni e ricomposizioni che possono essere concepite come "teorie interrotte", ovvero come esercitazioni "fini a se stesse" nella misura in cui non hanno generato *direttamente* alcuna architettura, ma piuttosto importanti riflessioni sulla teoria della disciplina.



Da sinistra: Collage city, le elaborazioni di Stan Allen, gli esercizi di Peter Eisenman

Non si tratta di astrazioni geometriche: è un'articolazione tra i livelli disciplinari di lettura molto più complessa. Questi, così come presentati nel primo intermezzo, sono sempre tutti coinvolti, in quanto, in particolare tra i materiali del ragionamento su Roma, l'archeologia, la geometria e la geografia cambiano di ruolo, gerarchia, significato ma non si annullano mai completamente.

---

1960, citato in Robert McCarter, *Louis I. Kahn*, op. cit., p. 57). Inoltre, McCarter riporta che Louis Kahn incontrò Brown durante il suo soggiorno alla American Academy di Roma, dove entrambi erano Fellow, e i due condivisero numerose "passeggiate archeologiche"

<sup>240</sup> *ibidem*, p.13. Inoltre, si può riflettere su come l'architettura romana abbia avuto un'influenza differente rispetto a quella greca proprio nella sua accezione "spaziale"

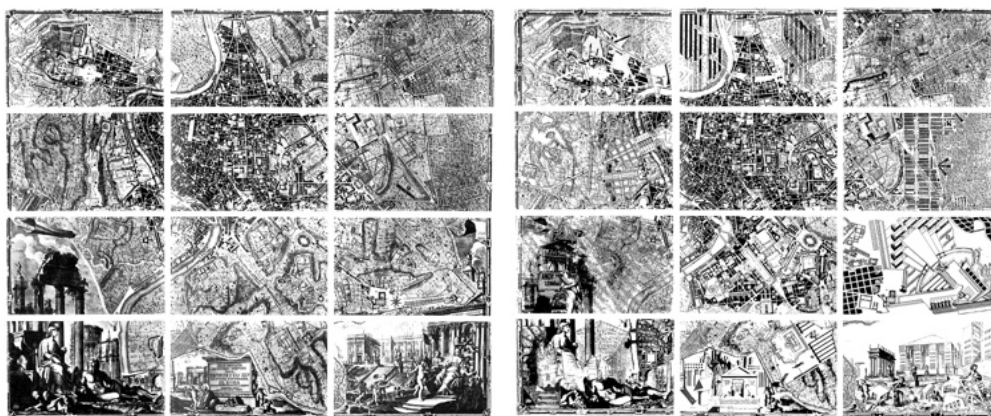
<sup>241</sup> Colin Rowe e Fred Koetter prendono Roma come modello in alternativa al "disastroso urbanismo", derivando il concetto di *bricolage* dalla composizione urbana della città, fatta di Roma imperiale e Roma barocca (cfr C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge 1978)

<sup>242</sup> cfr. Stan Allen, "Piranesi's "Campo Marzio": An Experimental Design", in *Assemblage*, n. 10, 1989, The MIT Press, pp. 70-109

<sup>243</sup> cfr. Peter Eisenman, *Contropiede*, a cura di S. Cassarà, Skira, Milano 2005. Su quest'ultimo passaggio, si potrebbe fare un ulteriore ragionamento sempre a partire dalla Lezione di Roma di Le Corbusier, nel confronto tra le forme platoniche di Corbu e il ragionamento geometrico di Eisenman, a partire da una percezione che si fonda su simili principi

### *Learning from*

Nel caso di *Roma interrotta*, l'esperienza si rivela molto interessante nella sua unicità. Nel 1978 viene organizzata una mostra internazionale di progetti elaborati su Roma da architetti europei e americani, esercizi che prendono l'avvio dalla pianta della città disegnata da Giambattista Nolli nel 1748.



Pianta del Nolli, divisa per quadranti-aree di progetto

Risultato dei progetti su Roma, in cui ogni quadrante è sviluppato da un architetto/gruppo di progettazione

Tra i progetti presentati, alcuni sono interessanti nella misura in cui mettono a confronto la capitale italiana direttamente con esperienze architettoniche della città americana, come ad esempio fa Romaldo Giurgola che pensa a Roma come Filadelfia, nella reinterpretazione delle mura urbane antiche come strutture per la vita contemporanea, “in modo da assicurare una buona scala di vita, sia di vicinato che privata”<sup>244</sup>.

Ma ragionamenti più complessi – approfonditi maggiormente in altre pubblicazioni e ricerche, che dimostrano quindi un *modus operandi* che non si limita al progetto elaborato in quell'occasione per Roma<sup>245</sup> – come ad esempio quelli di Robert Venturi e Michael Graves, si rivelano interessanti dal punto di vista del ruolo del viaggio all'interno del processo metodologico di ideazione del progetto<sup>246</sup>. Venturi, nel suo progetto intitolato *From Rome to Las Vegas*, scrive che “visitare Las Vegas verso la metà degli anni '60 era come visitare Roma sullo scorcio degli anni '40. Per gli americani giovani negli anni '40, usi unicamente alla città a scacchiera, a scala automobilistica e alle teorie antiurbane della generazione architettonica precedente, gli spazi urbani tradizionali, la scala pedonale, le mescolanze, anzi le continuità tra i vari stili nelle piazze italiane costituirono una rivelazione piena di significato. Riscoprirono la piazza. A vent'anni di distanza gli architetti sono forse pronti a recepire simili lezioni per quanto riguarda l'ampio spazio

<sup>244</sup> Romaldo Giurgola, “Roma interrotta”, in *Roma interrotta*, op. cit., pp. 118-128, p. 122

<sup>245</sup> cfr. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966; R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge 1972; Michael Graves, “The Necessity for Drawing: Tangible Speculation”, in *Architectural Design*, n. 6, 1977

<sup>246</sup> Entrambi sono stati Fellow alla American Academy in Rome

aperto, la grande scala, l'alta velocità. Las Vegas sta allo Strip come Roma sta alla Piazza<sup>247</sup>. Nell'intervista pubblicata nel libro *Travel, Space, Architecture*<sup>248</sup>, Venturi dichiara che è stata proprio questa scala pedonale il carattere della capitale italiana a colpirlo maggiormente, *nella differenza* che la percezione di tale scala rappresenta nel camminare attraverso la città americana. “È da lì che ho avuto l'idea della *Main Street* come aspetto positivo nell'estetica urbana americana. Non lo era ai miei occhi prima. Vivendo a Roma, ho imparato dalle piazze e dalle strade romane come contenere la scala pedonale, mentre le strade in America erano essenzialmente per le automobili. Ho scoperto di essere un espatriato che stava cercando il suo paese, l'America, in modo più efficace vivendo in Italia. [...] Quando sono tornato, ho imparato molto su Las Vegas e sulla quotidianità proprio grazie alla mia esperienza romana di espatriato<sup>249</sup>. L'aspetto più interessante è che non si tratta di un viaggio a senso unico, ma di una vera e propria *interazione* tra luoghi molto differenti tra loro che in qualche modo guidano verso una reciproca e maggiore comprensione: “È stato bellissimo andare a Las Vegas, a scoprire l'insegna e poi tornare a Roma e vedere una dimensione completamente nuova oltre lo spazio. [...] Io e Denise amiamo dire: ‘Da Roma a Las Vegas e da Las Vegas a Roma!’”<sup>250</sup>.



Robert Venturi, *From Rome to Las Vegas*, progetto per Roma interrotta

In questo caso si vede come la linearità del meccanismo di trasposizione è completamente andata perduta. L'architetto non porta più a “casa” l'atmosfera di un luogo visitato e ammirato; c'è piuttosto un “via-vai” di teorie, un trasferimento reciproco di significati e modelli, un repentino *learning from*, a dimostrare la costante e quasi ossessiva ricerca di un nuovo modo di fare architettura.

<sup>247</sup> Robert Venturi, “From Rome to Las Vegas”, in *Roma interrotta*, op. cit., pp. 130-135, p. 132, ripreso da R. Venturi et. al., *Learning from Las Vegas*, op. cit.

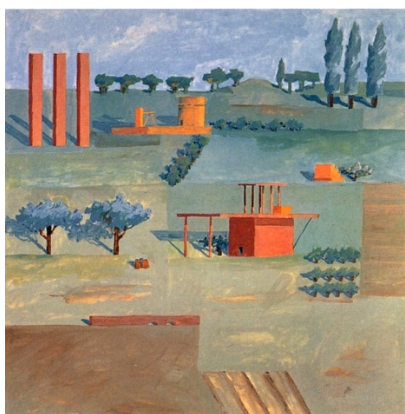
<sup>248</sup> Smilja Milovanovic-Bertram, “Learning from Rome”, in J. Traganou, M. Mitrasinovic, *Travel, Space, Architecture*, op. cit. L'intervista è interessante in questo contesto anche perché mette a confronto Robert Venturi con Tod Williams, della cui esperienza si tratterà nel capitolo successivo

<sup>249</sup> Robert Venturi, nell'intervista con S. Milovanovic-Bertram, p. 135 (tradotto in italiano)

<sup>250</sup> *ibidem*, p. 137. Vedi anche articolo di Denise Scott Brown, “Il ‘pop’ insegna/ Learning from pop”, pubblicato in *Casabella*, “The city as an artifact”, n. 359-360, 1971, pp. 14-23

## Speculazioni

Michael Graves per *Roma interrotta* adopera e si concentra su una scala architettoniche, o meglio, su scale differenti, partendo dall'analisi di alcune specifiche architetture della città romana (Tempio di Minerva Medica, Villa Madama, Villa Adriana a Tivoli e la chiesa e l'ospizio di Trinità de' Pellegrini) in termini dello spazio di interazione che si crea tra l'edificio e il soggetto e tra gli edifici e il vuoto che essi delimitano<sup>251</sup>. Infatti, ciò a cui l'architetto è interessato della città italiana, è la tensione che si crea tra le parti, più che le parti nella loro singolarità. Il suo progetto per *Roma interrotta*, infatti, parte da presupposti differenti rispetto agli altri e si sviluppa in maniera totalmente originale, dimostrando un processo molto più articolato di congestione e commistione di differenti materiali, suggestioni, memorie. Questo atteggiamento è esplicitato in alcuni dei suoi disegni, in particolare in quelli che egli stesso chiama “*archaic landscapes*”, per i quali dichiara di “sperimentare non soltanto le forme dei frammenti dell'edificio come fossero idee, ma anche ciò che è tra di esse”<sup>252</sup>. Janet Abrams, a questo proposito, scrive che il motivo principale di tale approccio deriva dall'interazione tra diversi luoghi ed esperienze che hanno caratterizzato la vita dell'architetto americano; tra queste, più di tutte, il soggiorno in Italia ha influenza profondamente significativa<sup>253</sup>.



Michael Graves, *Archaic Landscape*  
Michael Graves, *Rome*, 1981

Il principale strumento di indagine di Graves è il disegno. Nell'articolo *The Necessity for Drawing: Tangible Speculation*, pubblicato in *Architectural Design* nel 1977, un anno prima della mostra di *Roma interrotta*, egli chiarisce il suo modo di ragionare sul progetto,

<sup>251</sup> “Michael Graves was awarded the Prix de Rome in 1960 and spent two years studying at the American Academy in Rome, an experience that would transform how he thought about architecture and how he documented it through drawing [...] The drawings, at once mnemonic and representational, were also, in his words, «drawn with a purpose and intended to document a characteristic that I wanted to be able to recall»” F. Serrazanetti, M. Schubert (edited by), *Michael Graves: Inspiration and process in Architecture*, Moleskine, 2014, p. 16

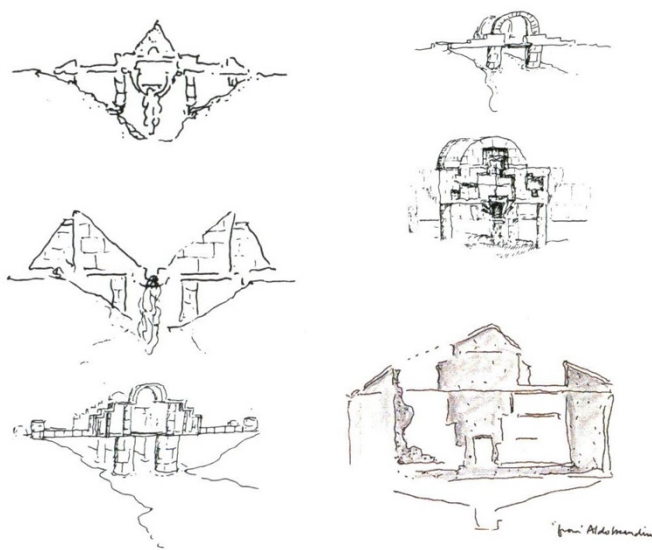
<sup>252</sup> Michael Graves, “The Necessity for Drawing: Tangible Speculation”, ripubblicato in Id., *Michael Graves: images of a grand tour*, op. cit., pp. 235-245, p. 240 (tradotto in italiano)

<sup>253</sup> cfr. J. Abrams, “Graves’s Travels: Giants and Dwarfs”, in M. Graves, *Buildings and projects 1990-1994*, Rizzoli International Publications, New York 1995, pp. 6-11



descrivendo “i ruoli essenziali che i disegni giocano nella creatività. Quando uno disegna, c’è una reciprocità intrinseca tra la mente e l’atto. Attraverso le loro qualità mnemoniche, i disegni fissano nella nostra coscienza ciò che abbiamo visto. A causa della loro natura frammentaria, essi sono per natura speculativi e quindi contribuiscono fortemente alla concezione dell’architettura”<sup>254</sup>.

Nel distinguere principalmente tre differenti tipologie di disegno, lo schizzo referenziale, lo studio preparatorio, il disegno definitivo, include nella prima delle categorie gli schizzi di viaggio e ne parla riferendosi appunto al ruolo “speculativo” che essi ricoprono: “questo tipo di disegno più essere pensato come il diario dell’architetto o come un archivio delle scoperte. È un riferimento veloce che è solitamente frammentario per natura, e nonostante ciò ha il potere di potersi evolvere in una composizione più compiutamente elaborata, nel momento in cui ritorna alla memoria e viene mescolato ad altri temi”; in definitiva, “lo schizzo referenziale è una base metaforica che può essere usata, trasformata o in qualche modo coinvolta in una composizione successiva”<sup>255</sup>. Concepire questo tipo di disegno come frammentario appare come l’opportunità più importante per ripensare al viaggio in termini di processo progettuale: non più una situazione di causa-effetto ma una elaborazione molto più complessa, in cui tra i “frammenti” del viaggio si insinua la trasformazione, ovvero la *ri*-creazione. Così, il viaggio diventa vero e proprio *atto speculativo* del progetto di architettura.



Michael Graves, The referential sketch

“Nel guardare ai disegni e alle fotografie di viaggio di Graves del suo Grand Tour, dobbiamo pensarli non come semplici cartoline che segnano delle destinazioni. Piuttosto, essi sono composti per imprimere nella mente dell’architetto una idea centrale riguardo la

<sup>254</sup> Michael Graves, “Foreword”, in Id., *Michael Graves: images of a grand tour*, op. cit., p. IX (tradotto in italiano)

<sup>255</sup> Michael Graves, “The Necessity for Drawing: Tangible Speculation”, op. cit., p. 236 (tradotto in italiano)



cultura e la storia, in modo che possa essere ricordata e assimilata. [...] Graves richiama e combina queste rappresentazioni per creare composizioni dettagliate che conducono ad un nuovo significato”<sup>256</sup>. A differenza dei casi precedenti, qui avviene in maniera più esplicita un passaggio importante. Non è più soltanto il progetto architettonico in sé, nella sua forma finale, ad essere messo in relazione al viaggio, come, appunto, una *cartolina*<sup>257</sup>, quanto piuttosto si ragiona sulla metodologia adottata in fase di ideazione. È chiaro, infatti, come il viaggio rientri nel processo ideativo del progetto in dimensione e misura differenti rispetto alla interpretazione presentata nel capitolo precedente. In questo senso, è come se lo spazio tra viaggio e progetto si dilatasse ancora di più: la traduzione in architettura non è immediata e diretta, ma vi sono dei passaggi intermedi, che rendono evidente come il meccanismo si complich, acquistando materiali e dettagli in quantità e approfondimento maggiore.

### 3.3 Il Parc de La Villette. Manhattan a Parigi

#### Derivazioni

I temi sviluppati in *The Manhattan Transcripts* hanno ispirato molto dei nostri successivi lavori.

Né il Parco della Villette né Le Fresnoy sarebbero esistiti senza i *Transcripts*.

Bernard Tschumi<sup>258</sup>



Erich Mendelsohn, New York, 1926

Il progetto del Parco della Villette, elaborato da Bernard Tschumi tra il 1982 e il 1985<sup>259</sup>, rappresenta uno dei casi più complessi di viaggio come *interpretazione* di luoghi altri<sup>260</sup>.

<sup>256</sup> Michael Graves, *Michael Graves: images of a grand tour*, op. cit. (tradotto in italiano)

<sup>257</sup> Interessante riscontro con il ragionamento sul concetto di *postcard* sviluppato nel capitolo precedente

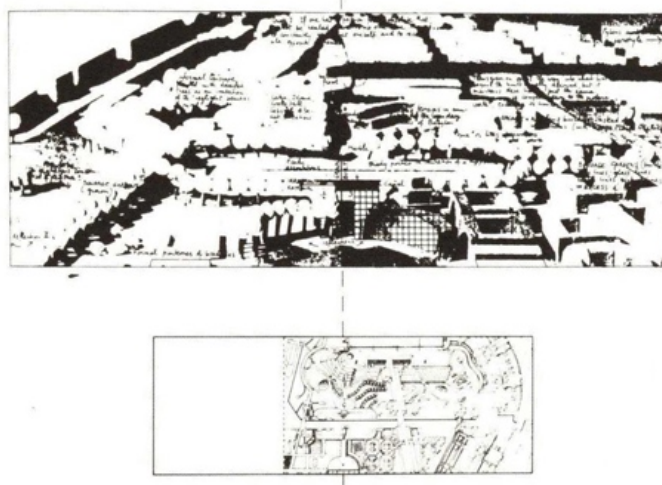
<sup>258</sup> Nota di Bernard Tschumi, New York, gennaio 1994, in Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, St. Martin's Press, New York 1981 (p. XXX)

<sup>259</sup> Completato nel 1998, dopo sedici anni

<sup>260</sup> “I *Manhattan Transcripts* differiscono da quasi tutti i disegni architettonici in quanto non sono né dei veri progetti né mere fantasie. Essi propongono la trascrizione di una interpretazione

Tale processo è caratterizzato dal trasferimento in un contesto differente che, in quel determinato momento storico e in quella precisa corrispondenza di condizioni di vario genere (urbane, culturali, politiche e economiche), sembra essere predisposto ad accogliere una nuova e diversa visione/interpretazione. Significativo è quindi pensare che il viaggio abbia indirettamente generato il progetto del Parco della Villette, che rappresenta in questo caso il “nuovo contesto”, diventando quello che sarà un caso dell’architettura contemporanea, un vero e proprio caposaldo nell’evoluzione della disciplina, un modo nuovo di ragionare teoricamente attraverso il progetto producendo degli avanzamenti significativi dal punto di vista critico e metodologico.

La Villette, 1st Ideas Competition, 1976



Bernard Tschumi, La Villette, primo concorso di idee (1976) [fonte: Tschumi, 1986]

Infatti, in questo caso, si assiste ad un livello di complessità di metodo significativo del viaggio all’interno del processo progettuale. Diminuisce nell’architetto la consapevolezza del ruolo del viaggio come strumento, nella misura in cui esso non dimostra apertamente la sua influenza; ma allo stesso tempo Tschumi è perfettamente conscio dello sviluppo teorico della sua idea e di come questa fosse influenzata da diversi luoghi, o meglio, dall’interazione tra diversi luoghi fisici. Nell’intervista con Alvin Boyarsky, infatti, dichiara che in effetti una delle prime cose su cui lavorò una volta arrivato a New York fu la prima proposta per il sito della Villette nella competizione del 1976<sup>261</sup>: “Era un concorso di idee

---

architettonica della realtà. [...] Il loro obiettivo esplicito è trascrivere aspetti normalmente rimossi dalla rappresentazione architettonica convenzionale, cioè la complessa relazione tra spazio e il loro uso; tra il set e il copione; tra ‘tipo’ e ‘programma’; tra oggetti e eventi. Il loro obiettivo implicito ha a che fare con la città del Ventesimo secolo.” B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, op. cit., p. 7 (tradotto in italiano)

<sup>261</sup> A questo punto dell’intervista, Alvin Boyarsky chiede a Bernard se si riferisse alla competizione “originale”, quella che “Leo Krier rese famosa”. Della proposta sottomessa in quell’occasione da Tschumi, è pubblicata in *La case vide* solo una piccola immagine (peraltro poco visibile) e segue la descrizione di Tschumi riportata nel testo. Quindi, non si ci riferisce in questo momento alla competizione “ufficiale” del 1982: questo chiarimento è interessante ai fini di questa trattazione in quanto rivela come la primissima idea per il parco parigino, di cui l’architetto svizzero era

– non era previsto che venisse costruito. Le mie motivazioni a farlo riguardavano la volontà di entrare nel merito di un argomento che era al di fuori di me stesso [...] Questo mi ha portato all’inizio dei *Manhattan Transcripts*, il cui primo episodio si chiama *Il Parco*. Era il mio tentativo per ridefinire il modo in cui avrei voluto avvicinarmi ad esso. Il primo episodio è lo scarto di tutto ciò che ho sbagliato all’inizio per la Villette.”<sup>262</sup>

A seguito dei *Manhattan Transcripts* (1977-1981), ci sarà poi il progetto definitivo presentato alla competizione per il parco parigino, in un processo di *ri*-creazione che si dimostra, dunque, in questo caso, più articolato degli esempi finora analizzati. Un atteggiamento fin da subito sostanzialmente diverso dalla pratica di trasposizione presentata nel capitolo precedente: i caratteri del Romanticismo Nordico e simili sono andati persi, l’amore per la ricreazione di forme antiche è rimpiazzata dalla ricerca di un nuovo linguaggio per la città contemporanea, persino la pratica del viaggio stessa si complica, si infittisce, le motivazioni non sono più solo educative ma dipendono da molti altri fattori. Il Mediterraneo, per di più, non rappresenta più il centro del mondo e tantomeno l’unico modello da *ricopiare*<sup>263</sup>; si è alla ricerca di quei caratteri che definiscono la vita urbana della città di quel momento, e non più del passato, in questo rappresentando una continuità di intenti e di prospettive rispetto alle esperienze americane dello stesso periodo.

“Manhattan è un luogo *reale*; le azioni descritte sono azioni *reali*. I *Transcripts* presuppongono sempre una realtà già esistente, una realtà in attesa di essere decostruita – e successivamente trasformata. Essi isolano, inquadrano, ‘prendono’ elementi dalla città. E inoltre il ruolo dei *Transcripts* non è mai quello di rappresentare; essi non sono mimetici. Quindi, allo stesso tempo, gli edifici e gli eventi raffigurati non sono edifici o eventi reali, in quanto la distanza e la soggettività sono ulteriori temi della trascrizione. Perciò la realtà delle sue sequenze non risiede nella trasposizione accurata del mondo esterno, ma nella logica interna che queste sequenze mostrano”<sup>264</sup>. Non si parla più quindi di trasposizione mimetica, ma dell’esibizione di una logica, di un meccanismo che in

---

profondamente insoddisfatto (“I was extremely upset with myself. I had sleepless nights for about a year”), fosse confluita poi, con un significato certamente differente, nei *Manhattan Transcripts*, i quali, assieme a Manhattan stessa, hanno contribuito successivamente all’evoluzione del progetto di Tschumi fino a portarlo ad aggiudicarsi la competizione nel 1983. Un processo, quindi, molto complesso e fatto di innumerevoli passaggi

<sup>262</sup> Intervista con Alvin Boyarsky, pubblicata in B. Tschumi, *La case vide, La villette, 1985*, Architectural Association, London 1986, pp. 22-26, p. 22 (tradotto in italiano)

<sup>263</sup> Interessante è ad esempio, a questo proposito, il confronto che opera José Juan Barba nel suo libro *Invenções. Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, Alcalá 2014: afferma che sia Koolhaas che Tschumi incidono sulla stessa tipologia di discorso metalinguistico di Piranesi, utilizzando la Roma della loro epoca, New York. Barba costruisce un discorso architettonico “basato sulla rivendicazione del linguaggio metalinguistico come strumento che permette di intendere l’architettura come un processo di creazione di luoghi” (cfr. secondo prologo al libro, Carmen Diez Medina, *Creación de lugares* (tradotto in italiano))

<sup>264</sup> Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, op. cit., p. 8 (tradotto in italiano)

questo caso dimostra da qualcos'altro, attraverso il viaggio, la sua *derivazione*, intesa come espressione di sintesi tra “processi di combinazione, permutazione e trasformazione”<sup>265</sup>.

## Origini

L'approccio al progetto per la competizione della Villette è molto chiaro nel saggio “*Madness and the Combinative*” del 1984 dove è Tschumi stesso a spiegare le due differenti strategie, entrambe possibili, su cui si era ragionato per il progetto (e, nel caso di questa trattazione, si può leggere chiaramente la discordanza dell'approccio esposto nel secondo capitolo): “Nel progetto de La Villette sono emerse al principio due strategie alternative per stabilire una base per questa ricerca combinatoria. L'interesse dichiarato del progetto era di applicare questioni teoriche ad un livello pratico, di spostarsi dalla “matematica pura” dei *Manhattan Transcripts* alla matematica applicata. La prima strategia possibile era di impiegare “testi” specifici o precedenti architettonici (Central Park, Tivoli, etc.) come punti di partenza e quindi adattarli (nel senso dell'adattamento cinematografico di un libro) al sito e al progetto in questione. Questa strategia implicava il considerare un'organizzazione spaziale preesistente come un “modello”, che potesse essere *adattato* o *trasformato* nella stessa maniera in cui Joyce “ha trasformato” l'*Odissea* di Omero. Questo metodo era stato già applicato nella prima parte dei *Manhattan Transcripts* (“The Park”), in cui Central Park fungeva da originale o “ipotesto” per l’“ipertesto” contemporaneo dei *Transcripts*. L'altra strategia implicava l'ignorare i precedenti realizzati fino ad allora per iniziare da una configurazione matematica neutra o da configurazioni topologiche ideali (reticoli, sistemi lineari o concentrici, ecc.) che potessero diventare punti di partenza per future trasformazioni. È stata scelta questa seconda modalità: sono stati disposti tre sistemi astratti autonomi – sistemi di punti, linee e superfici. Indipendenti, ognuno con la propria logica interna, questi tre sistemi avrebbero poi provveduto a *contaminarsi* l'un l'altro una volta sovrapposti”<sup>266</sup>.

In questo caso, il viaggio non opera attraverso una “imitazione scalare” diretta, ma il processo ideativo-compositivo avviene attraverso passaggi supplementari di interpretazione-astrazione di un luogo, per poi passare ad una sua coniugazione-derivazione in uno spazio differente. Infatti “una differenza fondamentale separa queste due strategie. Nel primo caso il progetto è il risultato delle trasformazioni, nel secondo ne diviene l'origine. Piuttosto che il risultato di un processo di riflessione il progetto, nel secondo caso, fornisce il punto di partenza di una lunga serie di trasformazioni che conducono lentamente alla realtà costruita. In questo senso si tratta di una struttura che genera uno scambio reciproco, è sia ipotesto che ipertesto”<sup>267</sup>. L'origine in questo caso coincide esattamente con il risultato, una volta elaborato, ottenuto grazie al viaggio. Una

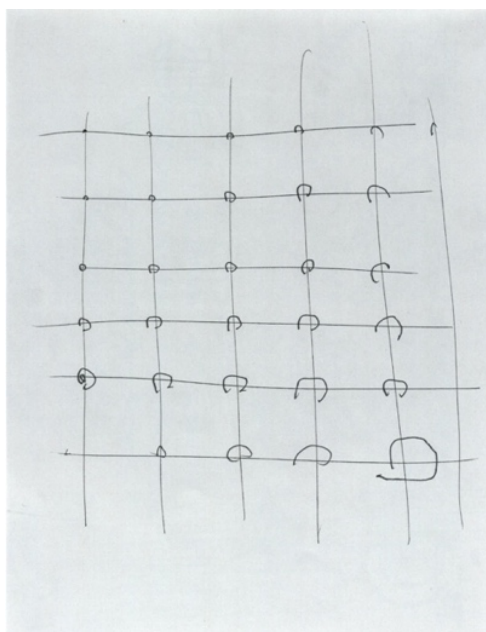
---

<sup>265</sup> Bernard Tschumi, “Follia e combinatoria”, in Id., *Architettura e disgiunzione*, op. cit., p. 147 [originariamente in forma diversa in *Precis*, Columbia University Press, New York 1984; ripubblicato in Id., *Architecture and disjunction*, The MIT Press, Cambridge 1996, p. 188]

<sup>266</sup> *ibidem*, pp. 146-147

<sup>267</sup> *ibidem*, p. 147. Interessante, in tal senso, il confronto con Kahn sulla questione dell'origine

elucubrazione teorica, un punto di partenza, in cui il raggiungimento della forma costruita è ancora lontano e, comunque, non necessariamente indispensabile. Il concetto di *unbuilt* resta in un'aura di immaterialità molto densa.



Archivio, 1982 [fonte: Tschumi, 2014]

### Griglie

“Si potrebbe dire che la griglia è una serie di cornici regolari o che, per esempio, dentro la griglia di New York ogni blocco è come una cornice con il suo proprio aspetto. Lì, il contenitore è la cornice. Nel caso della Villette era l'implosione di una cornice – è la cornice rovesciata, la cornice ridotta a un punto, ma il contenuto della cornice è all'esterno del punto invece che essere all'interno. La cornice è svuotata – da dentro a fuori”<sup>268</sup>.

Nel caso di Tschumi, non si può ignorare la sinergia che si crea tra il concetto di *non-costruito* e quello di *de-costruito*, in una operazione in cui la geometria sembra svolgere un ruolo significativo tra astrazione e *ri-creazione*.

Sulla scia di quanto detto in apertura nell'introdurre la tematica del decostruttivismo, le *folios* rappresentano l'espressione più diretta del concetto di una geometria distorta, ma non demolita. Rappresentano una interpretazione decostruita e poi riassemblata, incarnando la ricerca stessa di una nuova geometria. Difatti, è lo stesso Tschumi ad interrogarsi sulla natura del progetto per il parco della Villette (“è una teoria costruita o una costruzione teorica?”<sup>269</sup>) soprattutto perché è intenzionato a intenderlo come l'estensione di un metodo, di un approccio, l'applicazione di una teoria, appunto. L'unica pubblicazione che resta assolutamente teorica sul progetto, in un certo senso la versione

<sup>268</sup> Bernard Tschumi nell'intervista con Boyarsky, in B. Tschumi, *La case vide, La villette, 1985*, op. cit., p. 25

<sup>269</sup> Bernard Tschumi, “Mediazione astratta e strategia”, in Id., *Architettura e disgiunzione*, op. cit., p. 155

completamente *unbuilt* del parco, è *La case vide*<sup>270</sup>. Tra i *Manhattan Transcripts* e *La case vide* c'è quindi tutta l'essenza del progetto teorico sviluppato tra New York e Parigi.

L'idea alla base della competizione internazionale del 1982 era quella di fornire un nuovo modello per un concetto che per la prima volta veniva usato: quello di *urban-park*<sup>271</sup>. Oggi potrebbe sembrare quasi immediato che un tale concetto e modello non possa che essere di ispirazione americana, nell'idea di coesistenza così intima tra città contemporanea e verde, intesa non nel suo aspetto morfologico ma principalmente in relazione ai contenuti urbani e sociali. L'interesse dell'architetto svizzero era prevalentemente rivolto a quest'ultimo aspetto. Ovviamente non era così semplice capirlo allora e Tschumi ce lo dimostra nel riportare gli schemi dell'evoluzione dell'idea di parco. Del resto si trattava di trasformare un pezzo di città dai consistenti caratteri storici e di forte tradizione europea. Dal punto di vista teorico, il processo ideativo aveva già avuto inizio: Tschumi stava lavorando ad un nuovo modo di percepire l'architettura e, quindi, di pensare al progetto architettonico. Dal suo lavoro del 1977, *Joyce's Garden*<sup>272</sup>, in cui una griglia astratta di punti fungeva da mediatrice tra il testo *Finnegans Wake* e il sito di progetto, muoverà alla serie *Screenplays* del 1978; Manhattan a quel punto appare il luogo urbano ideale per fare una sintesi della sua posizione teorica, in attesa dell'occasione giusta per testare la sua declinazione in architettura. La Villette coronerà il processo ideativo, alla luce dell'importanza di un ragionamento tra materiale-immateriale, decostruito-ricostruito. Ancora nel saggio "*Madness and the Combinative*", Tschumi scrive: "La follia funge da costante punto di riferimento per l'intero Parco Urbano de La Villette, in quanto sembra illustrare una situazione caratteristica della fine del XX secolo, quella delle disgiunzioni e delle dissociazioni tra uso, forma e valori sociali. [...] La follia è da collegarsi qui al suo significato psicoanalitico di alienazione mentale, e può essere riferita al significato architettonico di edificio stravagante solamente usando una estrema cautela. L'intenzione è, pertanto, di liberare la *folie* architettonica dalle sue connotazioni storiche ponendola su un piano più astratto e ampio, come un oggetto autonomo che in futuro sia capace di assumere nuovi significati. [...] Prima *The Manhattan Transcripts* e poi le *Folies* hanno tentato di sviluppare una teoria che tenesse conto sia dell'elemento imprevisto che di quello aleatorio, sia di quello pragmatico che di quello emotivo, e che considerasse ragionevole quanto era stato precedentemente escluso dall'ambito dell'architettura perché sembrava appartenere alla sfera dell'irrazionale"<sup>273</sup>.

---

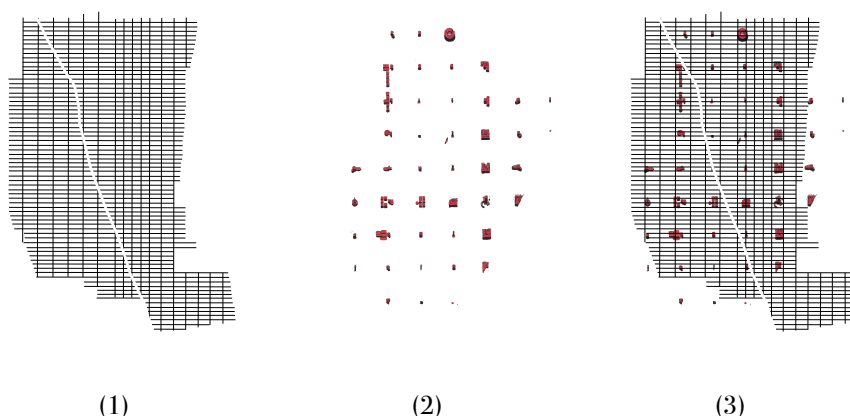
<sup>270</sup> Bernard Tschumi, *La case vide, La Villette, 1985*, op. cit.

<sup>271</sup> Bernard Tschumi, *Event-cities 2*, The MIT Press, Cambridge 2000, p. 55

<sup>272</sup> Il progetto rappresenta il precedente per la griglia di punti della Villette: Bernard Tschumi, *Event-cities 2*, op. cit., p. 42. Vedi anche Bernard Tschumi, *Cinegram Folie. Le Parc de La Villette*, Princeton Architectural Press, Princeton 1987

<sup>273</sup> Bernard Tschumi, "Follia e combinatoria", op. cit., pp. 136-138

La scala architettonica su cui si concentra il lavoro teorico di Tschumi è quella della città<sup>274</sup>, a partire dalla sua impostazione planimetrica: “la griglia è apparentemente neutrale – in altre parole può spostarsi a sinistra o destra o continuare senza fine. Alla fine del Ventesimo secolo, alcune strutture sociali e culturali non si applicano più e quindi la base del progetto è una riflessione, un’immagine nello specchio di ciò che sta davvero succedendo nella società”<sup>275</sup>. Nel progetto della Villette, le *folies* potrebbero essere in effetti ripetute all’infinito, proprio come la griglia geometrica che le distribuisce e così come quella di Manhattan: sebbene la forza di tale schema planimetrico sia incisiva, la scala si annulla nella sua stessa regolarità, l’oggetto principale diventa la *folie*, o il cubo, che diventa quindi un’architettura-concetto, sì costruita, ma con un significato teorico-immateriale che va ben oltre. “Come nel progetto teorico *The Manhattan Transcripts* (1981) e nel realizzato Parco de La Villette, ciò che viene posto in discussione è la nozione di unità. In virtù della loro concezione, le due opere non hanno né inizio né fine”<sup>276</sup>.



(1) Schematizzazione della geometria della griglia di Manhattan (2) Schematizzazione della geometria dell’impianto planimetrico delle *folies* (3) Sovrapposizione e confronto scalare

Il “blocco” di Manhattan<sup>277</sup> è una *folie*. La *folie* è una esemplificazione, una riduzione in scala del blocco di grattacieli di New York. È il tentativo di comprendere, studiare e capire

<sup>274</sup> “The city becomes the inevitable reference point of any architectural conversation. Any attempt to look at architecture outside the realm of the city is questionable” Alexander Eisenschmidt, “Importing the City into Architecture. An interview with Bernard Tschumi”, 2012, p. 131

<sup>275</sup> Bernard Tschumi, *La case vide, La Villette, 1985*, op. cit., p. 26 (tradotto in italiano)

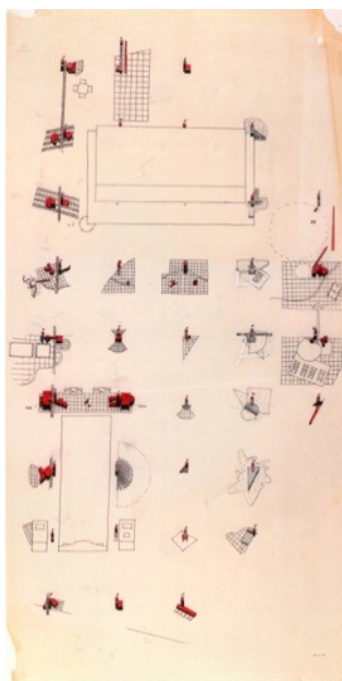
<sup>276</sup> Bernard Tschumi, “Disgiunzioni”, in Id., *Architettura e disgiunzione*, op. cit., p. 165 [originariamente in *Perspecta 23: The Yale Architectural Journal*, gennaio 1987]

<sup>277</sup> Manhattan diventa uno strumento di traduzione: “I could have done the Transcripts in Mexico City or in São Paulo or in Tokyo. It would have been different in the sense that I would have no longer dealt with the typology of New York (the block, the streets, the tower and so on), but it would still have focused on the same key issues; the exploration would have still pointed towards the city of events [...] The intention to bring the multiplicity inherent in the city into architecture, ‘importing’ it, as you would call it. The city is in constant transformation and there is never a moment when it becomes static; that’s a fascinating dimension that I want architecture to possess so that it becomes generative” (A. Eisenschmidt, “Importing the City into Architecture. An interview with Bernard Tschumi”, 2012, p. 132-133)



un tipo di architettura che non si era in grado di sintetizzare in una sola vista così come non era possibile rapportarla alla dimensione umana, non soltanto nei contenuti architettonici ma nella complessità sociale e urbana che esse rappresentano. Soprattutto, non è più la forma ad essere riprodotta, ma ciò che in quella forma avviene. Sebbene poi assumano una dimensione ben precisa nel parco della Villette, infatti, sia l'area del parco che la *folie* in se stessa restano in un'aura fortemente immateriale<sup>278</sup>.

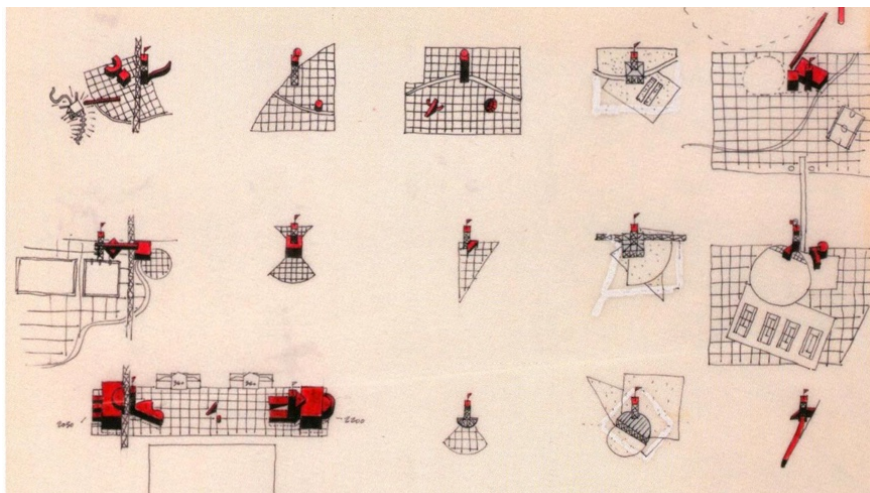
La geometria non è solo astrazione, diventa la modalità con cui determinate figure vengono estrapolate dalle visioni del viaggio e vanno a catalogarsi nella mente. La figura non è unicamente e strettamente legata all'idea tradizionale di forma e, soprattutto, di riproduzione di tale forma; ha in sé connotazioni molteplici. Dalla griglia di Manhattan alla griglia della Villette, dal blocco alla *folie*, la geometria è concepita in questo senso sia come astrazione che come strutturazione dello spazio. Le *folies* appaiono come “oggetti” che vanno a riempire tale struttura, astrazione di una griglia la cui derivazione ricorda i *corners* di Manhattan. “Conformandosi alla definizione di un sistema o di una struttura, la griglia delle *folies* è autoreferenziale, nel senso che è inizialmente indipendente dal parco, dal programma e dal sito. È solo quando la griglia viene applicata o, più precisamente, messa nel luogo, che essa diviene realtà e si distingue dall'essere un semplice sistema geometrico”<sup>279</sup>.



Archivio, 1982 [fonte: Tschumi, 2014]

<sup>278</sup> “[...] la *folie* costituisce sia il luogo sia l’oggetto del transfert. [...] Le *folies* sono i nuovi segnali: gli innesti di transfert. Questi innesti di transfert permettono l’accesso allo spazio [...] verso una forma che deve essere “reincarnata”. Le *folies* danno luogo ad un “punto nodale, in cui simbolo e realtà consentono la costruzione dell’immaginario reintroducendo una dialettica di spazio e tempo” Bernard Tschumi, “Follia e combinatoria”, op. cit., pp. 140-141

<sup>279</sup> Bernard Tschumi, “Systems and Superpositions (1983), in Id., *Tschumi Parc de la Villette*, Artifice, London 2014, p. 47



(dettaglio)

### Ispirazioni

Chiario appare come Manhattan abbia avuto un peso fondamentale nell'innescare una tale teoria e un ragionamento come quello che Tschumi avrebbe cominciato ad intraprendere. Nell'intervista con Boyarsky dichiara anche apertamente di quanto fosse stato forte l'impatto con la città, rappresentando uno stimolo molto differente da quello che era stata ad esempio Londra<sup>280</sup>.

Ma ciò che appare ancora più interessante è che "New York, la metropoli del ventesimo secolo, in cui la tecnica aveva già acquisito un'aura storica, da quel momento poteva ispirare la fantasia di architetti come un tempo la Roma barocca aveva ispirato Piranesi con le rovine del suo passato"<sup>281</sup>. In questo caso, non è ovviamente da sottovalutare anche la soggettività dei tempi e delle modalità con cui determinate questioni e tematiche vengono concepite, maturate, sviluppate ed infine applicate. Il viaggio si dimostra quindi, ancora una volta, un fenomeno assolutamente individuale, anche nella inaspettata influenza che un luogo, una città, un determinato contesto/paesaggio urbano possano avere sul soggetto. In questo senso, il viaggiatore è sì predisposto ad accogliere tali sensazioni, ma il suo livello di coscienza o decisionalità resta in qualche modo incontrollabile.

<sup>280</sup> "[...] entre Londres y Paris. Tres años después, en un breve curriculum para un artículo, afirmó haber hecho de este periodo de constantes desplazamientos entre las dos ciudades su propio proyecto de ciudad" da Bernard Tschumi, "Sanctuaries", in *Architectural design*, vol. 43, n. 8, 1973, citato da J. J. Barba, *Invenciones. Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*, op. cit., p. 219

<sup>281</sup> *ibidem*, p. 83 (tradotto in italiano). "Cuando Bernard Tschumi se dirige a Nueva York va buscando el referente urbano en el que las cosas ocurren con mayor intensidad y con ello, al realizar *The Manhattan Transcripts*, no solo está aplicando su bagaje cultural europeo para la formulación de su discurso arquitectónico y devolviendo la acción al marco original del que la habían extraído los situacionistas, la ciudad de Manhattan, sino que considera, al igual que Rem Koolhaas, que está insertando sus transcripciones en el verdadero referente urbano del siglo XX. Estas búsquedas las podemos comparar con la planteada por G. B. Piranesi en sus viajes y traslados desde Venecia a Roma, pasando por los viajes a los yacimientos arqueológicos del sur de la Italia de l siglo XVIII" *ibidem*, p. 302

Tschumi, arrivato a New York nel 1976, si interfaccia con una città simbolo del mondo in trasformazione. I materiali del ragionamento sono differenti, si stanno evolvendo; la città gli appare come prodotto di *objects, movement, events*. Da Manhattan si rende conto dell'importanza che questo trittico stava assumendo sempre di più all'interno della metropoli contemporanea: questo rispecchia anche la necessità che si avvertiva di trovare nuove modalità per raccontare la dimensione urbana, nuovi strumenti per nuove narrazioni (significativa in tal senso è anche l'indagine che porta avanti sull'utilizzare altre discipline in relazione all'architettura, tra cui ad esempio il cinema, la danza, la psicoanalisi<sup>282</sup>).

“I *Transcripts* cercano di offrire una lettura diversa dell'architettura in cui spazio, movimento e eventi sono indipendenti, ma in relazione l'uno con l'altro, così che i componenti convenzionali dell'architettura sono rotti e ricostruiti lungo differenti assi”<sup>283</sup>. Difatti, in questo contesto, i *Transcripts* e il progetto per il parco parigino sono messi a confronto intersecandosi tra loro, non c'è una derivazione univoca, piuttosto un processo ancora più complesso di quello presentato da Venturi e Graves. Il ragionamento si articola in una nuova forma di architettura, principalmente legata al concetto di *evento* e non più di *forma* e completamente ispirata da Manhattan, luogo il cui dinamismo e la cui velocità hanno una influenza tale sulla forma costruita e sul funzionamento della città da suggerire un completo ribaltamento del punto di vista<sup>284</sup>. L'architettura per Tschumi è in questo modo ridotta all'evento (*There is no architecture without event*<sup>285</sup>), ciò che fondamentalmente ogni *folie* rappresenta.



Bernard Tschumi, *Form crossed*, 1986

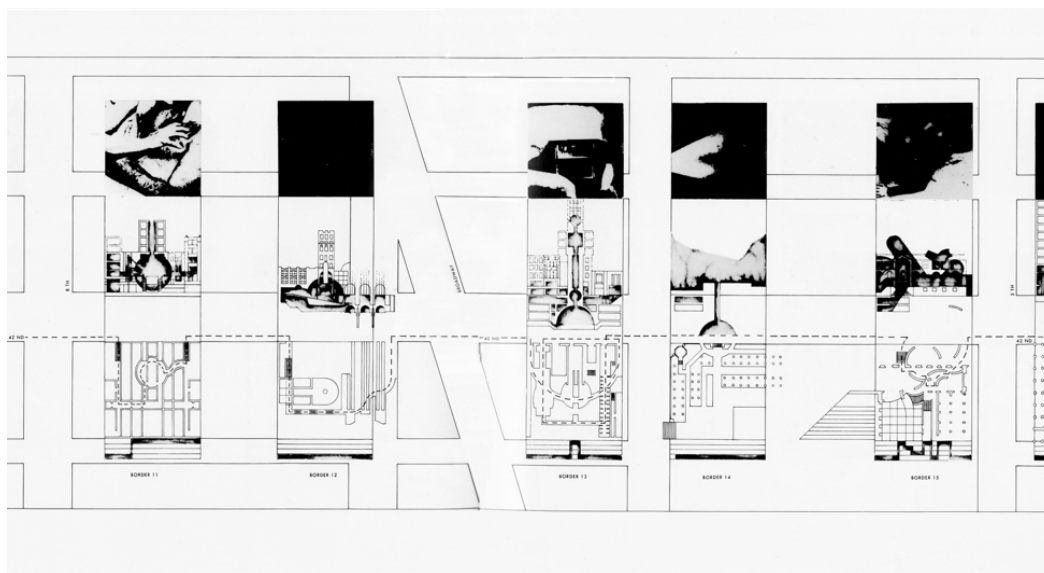
<sup>282</sup> cfr. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, op. cit.

<sup>283</sup> *ibidem*, p. 7

<sup>284</sup> Tschumi parla del *concept-form* e rigetta l'idea della forma, “che non potrebbe mai essere più di una conseguenza finale, il risultato di un processo di collisioni e incontri” (Aurélien Lemonier, “La ville en suspens – The Suspended City”, in F. Migayrou (edited by), *Bernard Tschumi. Architecture: concept & notation*, Adagp, Paris 2014, p. 54; anche più avanti, spiegando i diversi progetti, afferma: “Tschumi rarely uses the word “form”, viewing a form as the result of conceptualization rather than its starting point. However, he makes one exception – when the complexity of a program or the particularities of a context may require selecting a geometrical abstraction as the starting point of a concept. This is the case, historically, with the concepts of linear, concentric, or grid cities. Tschumi calls these examples of “concept-forms”, denoting forms that generate concepts or concepts that generate forms, such that one reinforces the other” (p. 193))

<sup>285</sup> Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, op. cit., p. XX

In *The Street*, Tschumi descrive una tipica ma particolarmente interessante strada di Manhattan: la 42esima, dall'East River all'Hudson, in cui "ci sono più di una dozzina di mondi differenti". Il suo intento è principalmente quello di descrivere i confini che definiscono tali differenti mondi<sup>286</sup>: "Bernard Tschumi spiega la sua lunghezza come il riflesso di un viaggio transatlantico lungo 3000 miglia tra Londra e New York"<sup>287</sup>. "Attraverso il suo percorso [...] le salite, le discese, le entrate o le azioni che si producono negli edifici che su di essa [la strada] si riversano, consolida l'idea di uno spazio indefinito che riesce a comprendere solo nel risultato della somma, allo stesso modo dell'accumulazione degli spazi realizzata da Piranesi e riflessa nella implosione del manhattanesimo e del suo costante rinascere in uno spazio trasportabile, variabile e pertanto costantemente infinito. Lo spazio architettonico inteso come il campo gestito dal movimento, il movimento di salita e discesa attraverso le scale delle *carceri*, uno spazio generato dagli *events*, per quegli eventi che sono possibili solo se percepiti, comprensibili solo per i suoi multipli significati e non sempre appartenenti alla realtà tangibile"<sup>288</sup>. In un confronto tra uno stralcio del "rilievo-interpretazione" di Tschumi per la quarantaduesima strada e uno schema assonometrico per le *folies* della Villette, queste ultime potrebbero apparire come dirette derivazioni architettoniche in cui l'"evento", il movimento, la dinamicità della città contemporanea pongono le basi per un ragionamento ideativo-compositivo che ha una volta per tutte completamente abbandonato il concetto di forma per come tradizionalmente concepito.

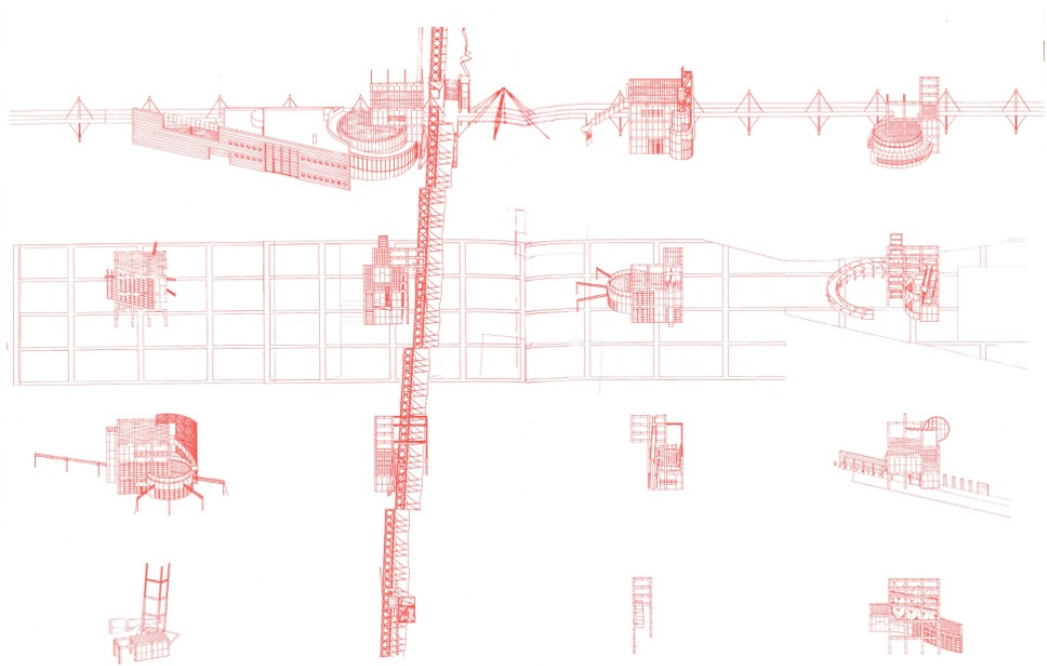


Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, The Street (dettaglio)

<sup>286</sup> *ibidem*, p. 8

<sup>287</sup> J. J. Barba, *Invenções...*, op. cit., p. 245 (tradotto in italiano)

<sup>288</sup> *ibidem*, p. 352 (tradotto in italiano)



Bernard Tschumi, *La Villette*, schema assonometrico delle *folies*



### *intermezzo 3. Aldo Rossi & New York*

Pochi europei, escludendo Adolf Loos, hanno capito la bellezza della città americana e segnatamente la bellezza di New York.

L'America è certamente una pagina importante dell'autobiografia scientifica dei miei progetti anche se vi sono giunto piuttosto tardi; ma il tempo ha delle strane preparazioni.

Aldo Rossi<sup>289</sup>

Nell'introdurre il concetto di *ri*-creazione su cui si fonda la costruzione della nuova idea di viaggio in architettura che la trattazione presenta, si è accennato al modo di lavorare di Aldo Rossi in associazione alle cosiddette *vedute modificate* e *vedute composte* di Pierre-Henri de Valenciennes, il quale dimostrava un atteggiamento pittorico-compositivo molto interessante, di commistione tra elementi esperienziali diretti e altri frutto di elaborazioni dal carattere più immaginativo<sup>290</sup>.

Aldo Rossi è una personalità di spessore e influenza significativa nel campo della disciplina architettonica italiana e internazionale, così quanto estremamente particolare alla luce delle molteplici interpretazioni storiografiche sulla sua attività e personalità. Per questo motivo, alla luce del tema del viaggio, appare complicato collocarlo in maniera univoca all'interno di un quadro argomentativo ma, al tempo stesso, aiuta a dare una interpretazione molto importante e interessante sulla questione. Intenderlo come "terzo *intermezzo*", infatti, rappresenta la scelta di avanzare una ulteriore riflessione di aspetto metodologico alla luce del suo modo di pensare e delle sue esperienze di viaggio, che appaiono significative in materia di ideazione architettonica. Nel suo caso, il discorso non è basato sulla dicotomia costruito-non costruito, ma ci si concentra sull'esame dei suoi disegni, architetture, paesaggi, mondi dell'immaginazione in cui "è singolare come tecnica grafica e tecnica compositiva si corrispondano simmetricamente fin quasi a fondersi"<sup>291</sup>.

In questo senso, con Aldo Rossi si assiste al passaggio ad una condizione di progettualità sottintesa e continua che, mantenendo alcuni caratteri di "immaterialità" per come precedentemente intesa, presenta una impostazione tale che viaggio e ideazione coincidano, senza che ci sia una netta distinzione in senso strettamente temporale e processuale. Infatti, attraverso l'esperienza di Rossi è possibile scrutare una particolare attitudine dell'architetto che, viaggiando, dimostra già una implicita predisposizione alla creazione, o meglio, alla *ri*-creazione. Sebbene anche negli esempi precedenti non vi sia una differenziazione netta, ancor di più in questo caso non si registra un cambiamento dallo status di viaggiatore a quello di progettista, ma piuttosto le due figure (o, meglio, i due momenti) tendono a coincidere in tempo e spazio. "È un processo per cui ogni

---

<sup>289</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit., p. 108

<sup>290</sup> L'introduzione teorica al concetto di *ri*-creazione è sviluppata nel primo capitolo, in particolare nel paragrafo 1.3 dove si fa brevemente riferimento anche a Aldo Rossi

<sup>291</sup> Stefano Fera, "Aldo Rossi: rielaborazioni. Viaggio e palinsesto", in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 112-121, p. 113



disegno parla a quello successivo, e all'architettura come insieme"<sup>292</sup>: il fatto che si parli di un unico processo appare in quest'ottica significativo, in quanto si dimostra una condizione di continuità tra viaggio e progetto per cui qualsiasi apporto a uno dei due ragionamenti si presta ad alimentare anche l'altro.

Nel caso di Rossi, tale processo sembra aver inizio da una operazione geometrica di ricerca formale che si rivela fin da subito molto complessa, in una logica di astrazione che al tempo stesso mantiene caratteri importanti di tale derivazione: come scrive Manfredo Tafuri, infatti, Rossi comincia ad investigare forme primarie "esiliate dal luogo urbano, ma che di tale esilio intendono parlare, per proporre una teoria della città come *locus* della memoria collettiva"<sup>293</sup>. Infatti, questi elementi primi "non sono elementi già dati, ma il frutto di un processo travagliato di selezione ed esclusione *dentro* l'universo delle forme, dentro l'universo delle architetture pensate o costruite"<sup>294</sup>. Anche Daniele Vitale parla di *ritrovamento* di queste forme "desunte, meditate e rielaborate dal reale", in un procedimento di astrazione e concettualizzazione che però si dimostra sostanzialmente differente da quello delle avanguardie di inizio Novecento; in questo caso, infatti, "il procedimento di riduzione serve a caricare gli elementi di una nuova intensità, e insieme a conferir loro significati ambigui, imprevisi, straniandoli dal contesto delle relazioni urbane"<sup>295</sup>. Dunque, tale processo di estraneazione, in questo senso, ha luogo a partire dalla geometria, ma muove verso un importante passaggio che Aldo Rossi opera e che potremmo definire di carattere "linguistico", nella sua propensione verso un utilizzo della disciplina della geografia come *materiale da costruzione*<sup>296</sup>, come è egli stesso ad affermare; aspetto, quest'ultimo, che nel contesto di questa tesi si rivela molto interessante. Difatti, a partire dalla considerazione secondo la quale il viaggio dimostra una connessione insita e connaturata con l'aspetto geografico, attraverso l'esperienza odepórica è possibile avanzare un approfondimento della relazione tra geografia e architettura, relazione che può in questo modo essere completamente ripensata. Il materiale da costruzione che la geografia rappresenta nella posizione concettuale che assume Rossi, diventa interessante nella misura in cui, per mezzo del viaggio, si rendono possibili variazioni e assemblaggio di figure geometriche elementari derivanti dall'analisi stessa del reale e dalla percezione degli apparati che ne fanno parte. La geografia diventa quindi, sostanzialmente, una tecnica compositiva con cui tenere insieme contemporaneamente elementi dell'esistente ed elementi rielaborati o *ancora da rielaborare*, in cui non è più l'elemento singolo o una specifica caratteristica ad esaltare,

---

<sup>292</sup> Peter Eisenman, "Preface", in Aldo Rossi, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, IAUS, New York 1979, p. 1

<sup>293</sup> Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 167-168

<sup>294</sup> Daniele Vitale, "Ritrovamenti, traslazioni, analogie. Progetti e frammenti di Aldo Rossi", in *Lotus*, n. 25, 1980, pp. 55-59, p. 55

<sup>295</sup> *ivi*

<sup>296</sup> Aldo Rossi, "Introduzione all'edizione portoghese de "L'architettura della città"", in Id., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, (a cura di R. Boncalzi), Clup, Milano 1975, pp. 443-453, p. 452

quanto la costruzione di una mappatura di oggetti, trame, luoghi che per il solo fatto di essere associate, mettono in campo considerazioni architettoniche di natura ideativa e compositiva.



Aldo Rossi, *Studio per la geometria della memoria* (Era questa geometria della memoria forse solo il racconto di piccole vacanze naturalmente 1979)

È da sottolineare che Aldo Rossi ha sempre dimostrato un legame con i luoghi molto importante, affermando di non riuscire ad esprimerlo chiaramente a parole<sup>297</sup>: in effetti, una sua ipotesi era quella di chiamare *Geografia dei miei progetti* la sua “autobiografia scientifica”<sup>298</sup>, dimostrando il forte legame tra la sua attività di ricerca e di progetto e la geografia dei luoghi vissuti ed attraversati. Difatti, molti sono stati i luoghi che hanno suggestionato l’architetto e teorico dell’architettura italiano: da Istanbul all’Andalusia, dagli Stati Uniti alle coste del Pacifico. La scelta di porre l’attenzione in questo caso sull’interazione con la città di New York è legata proprio al passaggio linguistico geometrico-geografico che si ha intenzione di approfondire dal punto di vista metodologico in questa terza interpretazione del viaggio in relazione al progetto.

Aldo Rossi trascorre diversi periodi in America tra il 1976-79, come riportato nella pubblicazione a cura dell’Institute for Architecture and Urban Studies di New York<sup>299</sup> e come testimoniano i suoi *Quaderni azzurri*<sup>300</sup>. È un viaggio importante, dal punto di vista professionale, intellettuale e personale; significativo è infatti anche che la prima edizione di *Autobiografia scientifica* sia in effetti redatta in inglese, pubblicata da The MIT Press nel 1981, a cui farà seguito quella in italiano soltanto nel 1990.

<sup>297</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit. p. 110

<sup>298</sup> *ibidem*, p. 63

<sup>299</sup> cfr. Aldo Rossi, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, op. cit. Inoltre, nella introduzione alla seconda parte del libro *Le parole dell’architettura*, Biraghi scrive che negli anni Sessanta-Settanta New York è il *place to be*, il luogo dove tutto stava accadendo, anche grazie ad una forte relazione tra IAUS e IUAV (cfr. M. Biraghi, G. Damiani (a cura di), *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009)

<sup>300</sup> cfr. Aldo Rossi, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, (a cura di F. Dal Co), The Getty Research Institute, Los Angeles, Electa, Milano 1999

L'esperienza americana di Rossi si colloca in effetti quasi in parallelo con quella precedentemente analizzata di Bernard Tschumi in cui, nella celebrazione della geometria come principio regolatore della memoria così come del progetto, il viaggio diventa un modo di traduzione in architettura per modelli e matrici. In questo capitolo, il tentativo è quello di esaltare la "geografia dei sensi, dei punti di vista, dei modelli del mondo", in una composizione di *immagine mentale*<sup>301</sup> di cui Aldo Rossi si fa da portavoce. Infatti, come ci spiega Enzo Bonfanti, uno dei meriti più importanti di Aldo Rossi è stato sicuramente quello di aver ridato legittimità all'aspetto soggettivo della creatività in materia di ideazione e progettazione architettonica<sup>302</sup>.

Nella sua relazione con l'America, di cui si parla nella pubblicazione dell'IAUS, Rossi stesso dichiara che, seppur molto significativa, probabilmente non è molto "palese" nei disegni la sua interazione con il nuovo mondo, forse "soltanto negli sfondi urbani di alcuni di loro dove le "due torri", che emergono dalla nebbia lombarda con le memorie del Filarete, si mischiano alle torri di New York e di altrove. Le piccole case di Chieti si mescolano con le cabine dell'Elba e le piccole case americane sul vasto territorio da nordest al sud. Queste inserzioni o analogie sono l'America che io ho scoperto dal Maine a Paraná; e potrebbe essere, anche, che in America mi piaccia il modo in cui un modello a lungo dimenticato tenda ad essere ripetuto"<sup>303</sup>. Attraverso queste analogie e ripetizioni, Rossi, nel lavorare ai suoi progetti, opera una riduzione alle cose che lo circondano, come se ogni aspetto del progetto si manifestasse a partire da se stesso e contemporaneamente fosse già in lui presente: in questo senso, afferma che origini e fini sono confuse<sup>304</sup>. Con Kahn e Tschumi, ad esempio, non era così: l'origine coincideva con la fine del viaggio e l'inizio del progetto, in una successione processuale in cui si legge nella fase di ideazione compositiva l'influenza odepórica, ma i prodotti dell'una e dell'altra sono comunque, ancora, distinguibili. Invece, la circolarità di viaggio e progetto segue in questo caso il concetto rossiano di *contaminatio*, in un meccanismo di "cerchio non chiuso"<sup>305</sup> per cui i progetti/disegni di Rossi ci appaiono come "una lunga storia, di scene che si ripetono con variazioni, come nei dipinti di Hopper dove le pompe di benzina, le case urbane e i nottambuli sono pagine della stessa storia americana, uguali ma con lievi variazioni"<sup>306</sup>. Il disegno di viaggio diventa così il luogo stesso del progetto e delle sue molteplici forme e possibili configurazioni, e viceversa, nel senso che attraverso il disegno di progetto si cerca di inquadrare le variegate esperienze del viaggio, in una indagine al tempo stesso percettiva e compositiva.

---

<sup>301</sup> Definizione di Charles Sanders Peirce riportata da Franco Farinelli, *Geografia*, Einaudi, Torino 2014, p. 41

<sup>302</sup> Ezio Bonfanti, "Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi", in *Controspazio*, II, n. 10, 1970, pp. 19-28, ripubblicato in M. Biraghi, G. Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, op. cit., pp. 167-184, p. 168

<sup>303</sup> Aldo Rossi, "Introduction", in Id., *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, op. cit., p. 3 (tradotto in italiano)

<sup>304</sup> *ivi*

<sup>305</sup> cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit.

<sup>306</sup> Aldo Rossi, "Introduction", op. cit., p. 3 (tradotto in italiano)

Infatti, quello su cui Rossi ci fa riflettere, a differenza delle esperienze affrontate in precedenza, è la variabilità in termini sia di misura che di contenuti che il viaggio è in grado di innescare. Nel parlare ancora dell’America, scrive: “in questo paese le analogie, i riferimenti, o chiamatele osservazioni, hanno prodotto in me una grande voglia creativa e anche, di nuovo, un notevole interesse per l’architettura. Ho trovato che «passeggiare» la domenica mattina per la zona di Wall Street è impressionante come sarebbe impressionante camminare in una prospettiva del Serlio o di qualche trattatista rinascimentale, realizzata”<sup>307</sup>. Anche in questo caso, ci dà prova di un importante approccio soggettivo all’esperienza diretta dell’architettura e della città, fisica e immaginata, dal quale inevitabilmente nascono significative considerazioni di natura comparativa.



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942

Edward Hopper, *Sunlight in a Cafeteria*, 1958

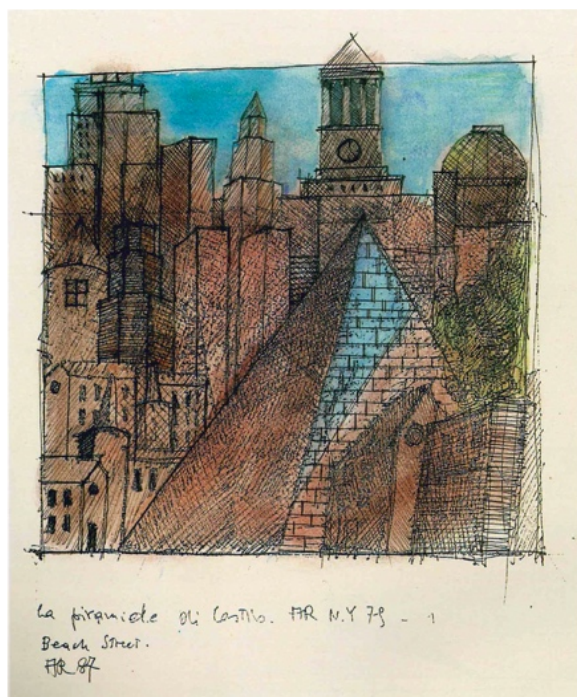
Edward Hopper, *New York Office*, 1962

Va ricordato che il quadro in cui si inserisce l’esperienza americana di Rossi è assimilabile a quello di Tschumi non soltanto temporalmente, ma anche perché entrambi viaggiano oltreoceano per motivazioni di carattere accademico e intellettuale. Rossi, infatti, vive tale coinvolgimento attraverso l’Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) principalmente su invito del fondatore, Peter Eisenman<sup>308</sup>. Ma allo stesso tempo, va sottolineato come il suo modo di fare si discosti da quello di Tschumi e si avvicini maggiormente ad un atteggiamento di tipo pittorico (in questo senso, è spesso messo a confronto con De Chirico o appunto con Hopper), per cui l’associazione iniziale con Valenciennes si rivela corretta. Ed è in questo aspetto che si dimostra un caso unico ed eccezionale, forse tra tutti quello che in maniera più significativa riflette sull’aspetto del viaggio come elaborazione di uno schema compositivo: attraverso il ruolo che conferisce

<sup>307</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit., p. 31

<sup>308</sup> cfr. E. R. Rispoli, *Ponti sull’Atlantico. L’Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, Quodlibet, Macerata 2012

alla memoria, avviene un'interazione tra luoghi e situazioni differenti, materiali e immateriali, che generano il vero substrato di ogni progetto. Così Aldo Rossi immaginava, durante i suoi viaggi, sia fisici che dentro la sua propria mente, nei luoghi che aveva già attraversato, immagini, spazi, costruzioni e, infine, intere città che si sovrapponevano, riconoscendo in questo il più importante esercizio di *ri-creazione* architettonica: “i disegni sono prima di tutto spaziali: creano volumi architettonici e ambienti urbani. Non si tratta di studi astratti, ma della registrazione di visioni”<sup>309</sup>. In questa registrazione di visioni che i suoi disegni rappresentano, infatti, è rappresentata una condizione di viaggio continuo, all'interno della quale è possibile ritrovare sprazzi immediati e impliciti di progetto come frammenti di una stessa composizione unitaria.



Aldo Rossi, *La piramide di Cestio, New York, 1979, e Beach Street, 1987* [fonte: *Lotus* n. 68, 1991]

## Ritorni

Credo che nella mia formazione abbiano molta importanza i viaggi / ancora oggi passeggiare per una città straniera è una delle maggiori fonti di piacere per l'interesse che ho per le cose e nello stesso tempo nel sentirmi staccato dalle cose<sup>310</sup>

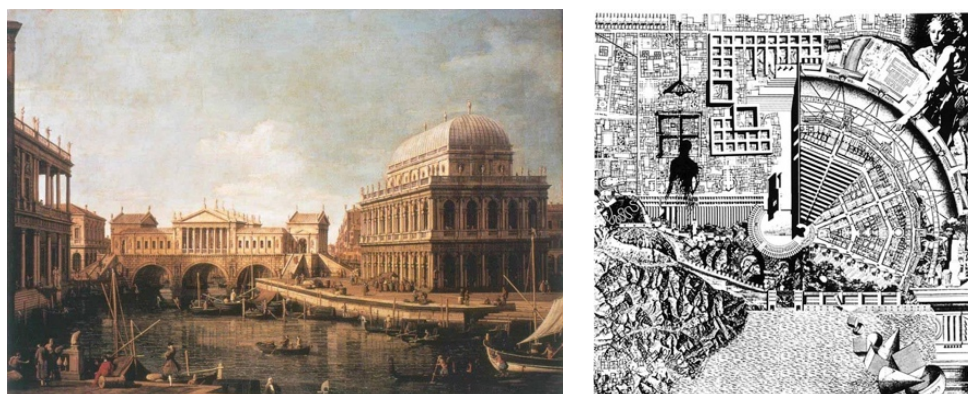
In questo senso, il modo di operare di Aldo Rossi rappresenta una evoluzione dell'atteggiamento di Canaletto, come egli stesso afferma e come molti altri studi su di lui porteranno avanti. Nel tentativo di apportare ulteriori spunti alla delineazione del concetto

<sup>309</sup> Vincent Scully, “L'ideologia nella forma”, in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit., p. 124

<sup>310</sup> Aldo Rossi, a proposito di un progetto di concorso elaborato per Üsküdar (Istanbul), in Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Opera completa (1993-1996)*, Electa, Milano 1996



di spazio architettonico del viaggio che la tesi presenta, il progetto di Rossi che più di tutti dimostra l'influenza della *façon* del pittore veneziano è sicuramente *La città analoga*. “La città analoga si può intendere come un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui costituisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico. Per illustrare questo concetto ho avanzato alcune considerazioni sulla prospettiva di Venezia del Canaletto, conservata al Museo di Parma, dove il Ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui uno è un progetto, costituiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città. La trasposizione geografica dei monumenti attorno al progetto costituisce una città che conosciamo pur costituendosi come luogo di puri valori architettonici. Questo riferimento mi serviva per mostrare come un'operazione logico-formale potesse tradursi in un modo di progettazione; quindi l'ipotesi di una teoria della progettazione architettonica dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, imprevisto, originale della ricerca. Esso è un progetto”<sup>311</sup>.



Canaletto. Capriccio con edifici palladiani (1756-59)

Aldo Rossi. Città analoga (1976)

Come accennato nel primo capitolo, Manfredo Tafuri riteneva che da tale viaggio non si potesse far ritorno (*Come tornare da una Venezia inesistente?*). Una prima conseguenza di ciò è che spazio e tempo siano quindi individuati come aspetti problematici. Ma una questione fondamentale di cui tener conto è che “Rossi, a differenza di Canaletto, non utilizza i progetti di un altro architetto. Piuttosto, mette i propri personali monumenti in un paesaggio collettivo. È questa necessità che è la vera questione dei disegni”<sup>312</sup> ed è forse questa la soluzione per un ritorno dal viaggio: il progetto di architettura, inteso come quella operazione che permette di dare una misura ai caratteri dello spazio e del tempo,

<sup>311</sup> Aldo Rossi, “Introduzione all’edizione portoghese de “L’architettura della città””, op. cit., p. 451

<sup>312</sup> Peter Eisenman, “The House of the Dead as the City of Survival”, in A. Rossi, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, op. cit., pp. 4-16, p. 11

sostanzialmente sopprimendone i limiti tra i due, in modo da “offrire al disegno quella tensione che ritroviamo nella memoria”<sup>313</sup>. Difatti, interessante è la definizione che, a proposito del Teatro del Mondo, Francesco Dal Co dà di “ritorno” come di quel “fluire dell’immaginario [che] si placa solo colà ove le immagini ricorrenti, rivisitate, ostinatamente indagate e frantumate vengono a collimare con i prototipi profondi, con quelle suggestioni dalle quali prende l’avvio la prima costruzione della memoria e che il disegno progressivamente filtra per offrirle *tra* i materiali del progetto”<sup>314</sup>. Ritroviamo, in questo senso, come la descrizione di un percorso compositivo ha luogo dal viaggio verso, per e attraverso il progetto.

Probabilmente, l’unico progetto architettonico che incarna la filosofia rossiana del viaggio è proprio il Teatro del mondo, nella complessa dialettica che dimostra tra materiale e immateriale, nel suo essere in qualche modo “manifesto costruito” e allo stesso tempo un’architettura leggera, nel senso di provvisoria e fugace, eppure consistente, per tutti i temi di progetto che al suo interno trasporta.

Alla luce di ciò che Tafuri scrive su Rossi per il suo progetto sul Teatro del Mondo, è possibile ragionare su un “ritorno”, o meglio, su un tipo possibile di ritorno-non ritorno: “il «teatro» di Rossi è pensato come forma viaggiante [...] Ciò significa che per esso non esiste alcun luogo dove effettivamente depositarsi”<sup>315</sup>. Infatti, il Teatro, una volta trasportato da Venezia a Dubrovnik si era dimostrato “particolarmente familiare a quella città”<sup>316</sup>; esso “appartiene quindi, ma non solo, a Venezia: rispecchia i dintorni e insieme li nega”<sup>317</sup>.

Queste riflessioni pongono il viaggio come aspetto centrale nella questione compositiva. Attraverso questo progetto, difatti, Rossi ha tentato di dimostrare che il progetto può derivare “dalla trasposizione in un luogo di architetture, realizzate o disegnate, appartenenti a diversi contesti, insomma da una strategia creativa fondata su realtà esistenti. E adesso la costruzione è navigante, è appunto un elemento che viene trasposto [...] e provoca embrionali, fuggitive «città analoghe»”<sup>318</sup>.

<sup>313</sup> Aldo Rossi, “Introduzione all’edizione portoghese de “L’architettura della città””, op. cit.

<sup>314</sup> Francesco Dal Co, “Ora questo è perduto”, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, Cluva, Venezia 1982, pp. 109-115, p. 114; pubblicato originariamente con il titolo “Ora questo è perduto. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi alla Biennale di Venezia”, in *Lotus*, n. 25, 1980, pp. 66-70

<sup>315</sup> Manfredo Tafuri, “L’éphémère est éternel”, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, op. cit., pp. 145-149, p. 148; pubblicato originariamente con il titolo “L’éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia”, in *Domus*, n. 602, 1979, pp. 7-8

<sup>316</sup> Gianni Braghieri, nel documentario “Aldo Rossi. Il teatro del mondo” di Dario Zanasì, 2015

<sup>317</sup> Daniel Libeskind, “«Deus ex Machina» «Machina ex Deo»”, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, op. cit., pp. 117-131, p. 126; pubblicato originariamente con il titolo “«Deus ex Machina» / «Machina ex Deo». Aldo Rossi’s Theatre of the World”, in *Oppositions*, n. 21, 1980, pp. 3-23

<sup>318</sup> Vittorio Savi, “Reportage dal Teatro del Mondo”, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, op. cit., pp. 139-144, p. 140; pubblicato originariamente con lo stesso titolo in *Casa Vogue*, n. 102, 1980, pp. 98-101



Il teatro del mondo è quindi un frammento della città analoga; non è trasposizione, poiché non si tratta di individuare un luogo preciso da cui attingere, e non è derivazione, in quanto non essendoci origine, non vi può essere risultante in senso stretto. È piuttosto “l’*ambiente* di una sincronica composizione delle esperienze”<sup>319</sup>, “ennesimo montaggio di immagini di diversa provenienza, ricordi magari già affiorati, ma mai precisati nel concreto della costruzione”<sup>320</sup>, variazione compositiva contenuta all’interno di una costruzione provvisoria, una architettura in questo senso concepita per essere in movimento, per sostare e poi ripartire (in questo ricordando l’architettura nomade di Hejduk<sup>321</sup>). Ed è proprio il suo profondo significato (o profondi significati) che trasporta che le permettono di passare da semplice costruzione sull’acqua per eventi cittadini allo status di architettura. Difatti, all’interno di quella effimera struttura, si nasconde una intricata collezione di forme, ricordi e suggestioni: dai fari della costa nord-ovest americana ai minareti delle città orientali o le torri del Cremlino, “le analogie sono sterminate e vengono poste a confronto in questa città analoga per eccellenza”<sup>322</sup>.

In definitiva, si può affermare che, anche sul piano metodologico, persino nei disegni, le sue architetture appaiono come ostinati *ritorni*<sup>323</sup>: “potremmo parlare dell’arte come di un mondo di forme e di raffigurazioni traslate dal reale; e dell’architettura come di un particolare mondo di forme traslate che *può tornare*, attraverso la costruzione, a farsi realtà. Il modo e il senso di questa traslazione costituiscono il problema stesso dell’architettura”<sup>324</sup>.

La teoria di Aldo Rossi è una teoria che indaga le ragioni dell’architettura nell’architettura stessa<sup>325</sup>. Nel proporre uno *schema di lettura* per l’architettura analitica di Rossi, Ezio Bonfanti scrive: “il problema è quello di interpretare una tensione fra rigore logico e fantasia, che riesce a tenere conto di entrambi i termini, ma non lo fa nella forma della *compensazione*. Si tratta di un problema del tutto parallelo, naturalmente, a quello che anche la teoria di Rossi pone: neppure qui i termini della «logica» e dell’«autobiografia»

---

<sup>319</sup> Francesco Dal Co, “Ora questo è perduto”, op. cit., p. 111

<sup>320</sup> *ibidem*, p. 113

<sup>321</sup> cfr. Anthony Vidler, “John Hejduk: architettura vagabonda. Fantasticherie di un architetto alla giornata”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 88-101

<sup>322</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, op. cit., p. 99-100. Anche Vitale: “Non a caso il teatro del mondo rinvia, più che alla specificità veneziana, ad alcuni temi generali dell’architettura del Veneto; o ancora all’architettura dei battisteri, dei mulini, dei tiburi, delle costruzioni sull’acqua della pianura padana; ad altre suggestioni diverse e più lontane, che Rossi richiama nel suo testo, come le “meravigliose e altissime costruzioni in legno, antichi fari” o case della luce, della costa settentrionale americana; o le zattere delle città orientali; o i luoghi lungo il fiume di Zurigo; o, dentro la genealogia dei progetti rossiani, rinvia al progetto per il teatro Paganini di Parma, e al museo a pianta centrale inserito nel disegno di concorso per il centro direzionale di Firenze, del quale il teatro del mondo costituisce lo sviluppo e la modificazione” Daniele Vitale, “Ritrovamenti, traslazioni, analogie. Progetti e frammenti di Aldo Rossi”, op. cit., p. 56

<sup>323</sup> Dal Co che cita Vittorio Savi, “Ora questo è perduto”, op. cit., p. 111

<sup>324</sup> Daniele Vitale, “Ritrovamenti, traslazioni, analogie. Progetti e frammenti di Aldo Rossi”, op. cit., p. 58

<sup>325</sup> Ezio Bonfanti, “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”, op. cit., p. 168

(cioè quelli inseparabili da una personalità, dalla sua vicenda, dai suoi sentimenti, ecc.) vogliono venire *compensati*, al contrario essi vengono per così dire *sommati*: quanto dell'autobiografia emerge nell'architettura e nella relativa teoria (che ha al centro il problema della descrizione) viene posto programmaticamente sotto la luce della ragione”<sup>326</sup>. Il rifiuto per la compensazione, continua Bonfanti, è ciò che rende l'architettura di Rossi analizzabile per composizione di elementi, elementi che possono essere sia *pezzi* primi, irriducibili ulteriormente, ma anche *parti* finite, vere e proprie architetture. Gli insiemi che tali composizioni rappresentano sono schemi che possono essere analizzati attraverso la comprensione della natura e della scala dei singoli pezzi o parti<sup>327</sup>.

Il procedimento paratattico di Rossi, in definitiva, rappresenta uno schema compositivo interessante nella misura in cui riesce a fondere architettura e autobiografia, quest'ultima espressa nella questione della *scelta*, di memoria e associazioni<sup>328</sup>, esattamente allo stesso modo in cui il viaggio influisce sui processi ideativi dell'architettura, nel coordinare in un unico schema elementi e vocabolari del viaggio.

---

<sup>326</sup> *ibidem*, p. 170

<sup>327</sup> *ibidem*, pp. 170-171

<sup>328</sup> *ibidem*, p. 179



Saul Steinberg, *Autogeography*, 1966

**Capitolo IV**  
**Schemi-viaggio a confronto. Variazioni compositive**

Il viaggio, indipendentemente dalla distanza che copre, proporziona l'incontro con l'architettura. Che sia per analogia, o per differenza, il viaggiatore sempre scopre nel viaggio l'occasione di apprendere di più sulla propria origine.  
Antonio Jiménez Torrecillas<sup>329</sup>

#### 4.1 *After-travels*

In inglese, il termine *after* può essere utilizzato in diversi modi. Nella maggior parte dei casi, viene adoperato come avverbio di tempo, riferendosi a qualcosa che avviene successivamente a qualcos'altro; ma nel costrutto "*name after*", ad esempio, acquista il significato di "*dare il nome di*", oppure nel caso di "*come after*" sottintende "*venir dopo*", nel senso di succedere a qualcuno o qualcosa, evidenziando tale relazione di avvicendamento.

In questa ottica, appare interessante riflettere sul fatto che, nello sviluppo della teoria del viaggio, i progetti più contemporanei siano in qualche modo dei costrutti compositivi di "secondo grado", oltre ad essere progetti successivi, in senso cronologico. Infatti, i viaggi e ri-viaggi su itinerari già percorsi, così come presentati nel primo capitolo, cominciano ad avere una vera influenza nella contemporaneità. Agli immancabili itinerari classici, sulla scia della tradizione del Grand Tour e dei viaggi archeologici, e a quelli di scoperta per e nella città contemporanea nelle sue nuove e innumerevoli forme, si aggiungono anche i viaggi nel Moderno, che la distanza storica permette oggi di guardare con occhi differenti. In poche parole, non vi sono più dei modelli di ispirazione preferenziali, quanto piuttosto una totale apertura a qualsiasi cosa possa essere spunto di riflessione per l'attività progettuale, in una condizione di viaggio "continuo" di cui oggi si fa generalmente esperienza. Tale espressione diventa rilevante nell'ottica di considerare il carattere di *riproducibilità* che il viaggio ha nel tempo assunto, perdendo sostanzialmente l'aspetto di unicità che invece lo contrassegnava in passato; ma, come già introdotto con Aldo Rossi, è da intendersi anche nella volontà di mettere in risalto un meccanismo di circolarità tra viaggio e progetto che dimostra, in materia di ideazione architettonica, una significativa importanza in termini di apporti e scambi vicendevoli tra i due processi. Difatti, nel ricondurre a Rossi l'inizio di tale ragionamento, è interessante dare rilievo all'importante ponte Europa-USA che egli ha rappresentato, introducendo una sintesi del ragionamento basato su un confronto contemporaneo tra queste due realtà geografiche che sono state il fulcro dell'intera trattazione. Al di là della mappatura geografica, nelle personalità che verranno a breve introdotte<sup>330</sup>, si ritroveranno atteggiamenti che rispecchiano e per certi versi approfondiscono il modo di fare rossiano, soprattutto nella coincidenza della figura del viaggiatore-progettista in tempo e spazio.

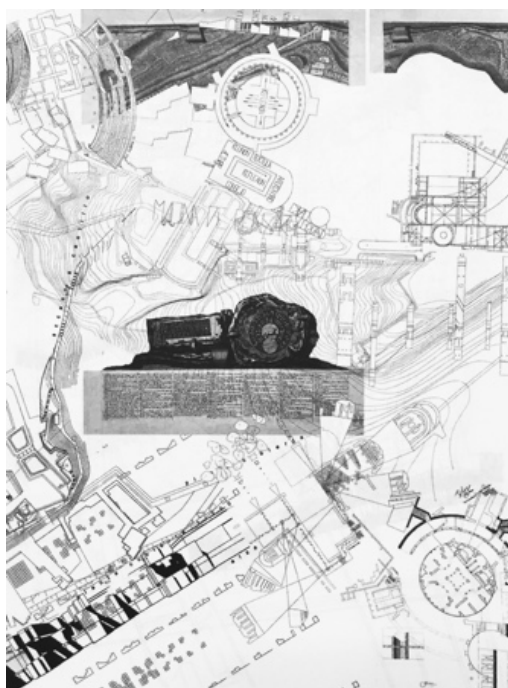
---

<sup>329</sup> cfr. Antonio Jiménez Torrecillas, *El viaje de vuelta. El encuentro de la contemporaneidad a través de lo vernáculo*, Tesis doctorales, Universidad de Granada, 2006

<sup>330</sup> Juan Domingo Santos, professore di progettazione presso la ETSA della Universidad de Granada e studio di architettura con sede a Granada, Spagna; Tod Williams Billie Tsien Architecture, studio di architettura con base a New York, fondato nel 1986

## Inventario

Juan Domingo Santos porta avanti un esperimento di rappresentazione progettuale molto interessante, in cui la pratica del viaggiatore viene utilizzata per scandagliare luoghi della memoria e della storia la cui sovrapposizione regala una originale carta archeologica della contemporaneità<sup>331</sup>. Attraverso un'operazione tipologica molto attenta, i complessi monumentali dell'Alhambra, di Villa Adriana e di Santiago di Campostela vengono accostati dando vita ad una vera e propria "città immaginaria", frutto della mente del viaggiatore che ricostruisce luoghi e paesaggi secondo il suo proprio metodo. Il suo ruolo, in questo senso, viene riconosciuto, anzi, esaltato per la sua capacità di operare una lettura trasversale ricca di notevoli spunti progettuali. Si tratta di una mappa utopica del viaggio che, a partire da più tradizionali itinerari storici e archeologici, ritrova le sue relazioni per, attraverso e nell'architettura in modo del tutto innovativo.



J. Domingo Santos, Un frammento di Villa Adriana a Tivoli. Dettaglio della mappa collage risultato delle esperienze di un gruppo di ricerca provenienti dalle scuole di architettura di Granada, La Coruna e Barcellona

Nell'esperienza di *Inventario de una ciudad imaginaria*, la geografia per Domingo Santos rappresenta il meccanismo attraverso cui confrontare tre culture differenti in una cartografia concepita come documento grafico del viaggio, non nel senso di semplice itinerario ma come mappatura dinamica che amplia alla conoscenza di ognuna delle città visitate, in maniera congiunta, con frammenti di architettura dei diversi paesaggi che

---

<sup>331</sup> Juan Domingo Santos nel collage della ricerca presentata in occasione de *La cultura y la ciudad* e pubblicata in: J. Domingo Santos, "Inventario de una ciudad imaginaria", in J. Calatrava et al.(eds.), *La Cultura y la Ciudad*, Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 701-708

compongono l'insieme<sup>332</sup>. Un'operazione che può essere definita rossiana nella composizione geografica di luoghi distanti ma a matrici comunicanti; qui non vi è l'inserimento di un progetto ex novo come nel caso di Rossi ma piuttosto è il disegno stesso ad essere progetto, uno schema-viaggio che indaga possibili implicazioni progettuali di tipo trasversale.

“Cosa c'è nell'Alhambra e a Santiago di Campostela di Villa Adriana?”<sup>333</sup>: l'esercizio è fondamentalmente una indagine odepórica su un duplice livello di azione. Da un lato, si ragiona sulle risonanze insite tra questi luoghi, nella costruzione di una città immaginaria per frammenti, composta sulla base di particolari richiami tra architettura e paesaggio<sup>334</sup>; dall'altro, alla struttura propria del territorio si sovrappongono le esperienze del viaggio stesso, per figure e simboli della memoria che generano sequenze interminabili di relazioni tra forma, spazio e tempo. Il risultato di tale operazione è un paesaggio di incontri che si sviluppa a partire da questi luoghi. L'interesse principale, scrive Domingo Santos, non è nella fedeltà al contesto, come è successo a Le Corbusier a Villa Adriana, i cui ricordi furono traslati in considerazioni che sono probabilmente confluite nel progetto per la Cappella di Ronchamp<sup>335</sup>: il disegno risultante può essere inteso come uno schema spaziale immaginario, in cui la gerarchizzazione di scale e materiali del viaggio aiuta ad inquadrare la geografia come tecnica di composizione del progetto<sup>336</sup>.

Per Juan Domingo Santos, in qualche modo, “Villa Adriana contiene in maniera riassuntiva e sintetica le forme e gli spazi di tutta la cultura occidentale sparpagliati sul territorio in frammenti. Figure e simboli formano parte del campo di osservazione di questo gigantesco complesso tardo-antico che a sua volta forma parte della struttura urbana dell'Alhambra e dell'intervento rinascimentale di Carlo V nel suo palazzo. Materiali, forme e atmosfere popolano in maniera più o meno astratta le referenze storiche e stilistiche di questi luoghi e del loro paesaggio”. Il Palazzo Carlo V è un tassello di architettura rinascimentale italiana incastonato nel quadro della magnifica costruzione architettonica andalusa<sup>337</sup>; viene associato da Domingo Santos (e da altri prima di lui<sup>338</sup>)

---

<sup>332</sup> *ibidem*, p. 701. Interessante è anche l'“evoluzione” che il concetto di itinerario acquista attraverso il progetto contemporaneo

<sup>333</sup> *ibidem*, p. 703

<sup>334</sup> *ibidem*, p. 702

<sup>335</sup> *ivi*, vedi anche Intermezzo 1. Jeanneret/Le Corbusier & Istanbul

<sup>336</sup> *ibidem*, p. 705

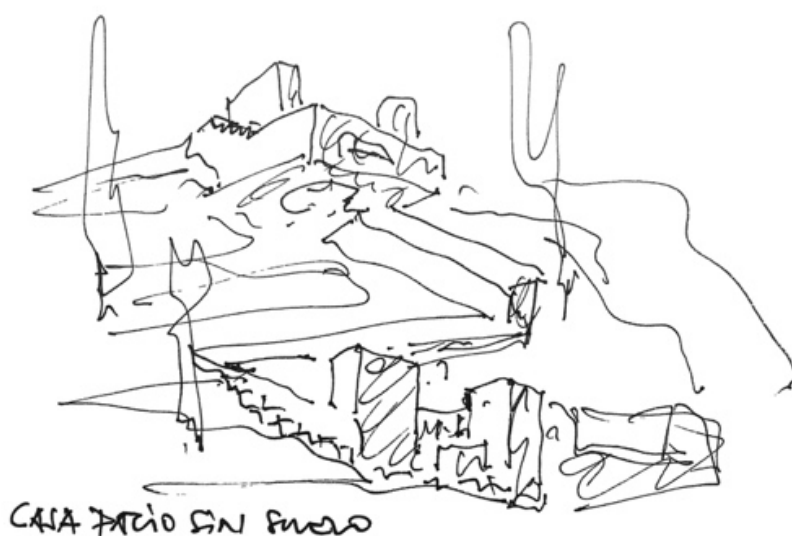
<sup>337</sup> Come scrive Domingo Santos nel suo libro, il progetto per il Palazzo di Carlo V può essere considerato come uno degli interventi sul patrimonio esistente più significativi della storia dell'architettura, fin dall'inizio molto dibattuto dal punto di vista progettuale nella relazione con i Palazzi Nazaries, in “un incontro tra Oriente e Occidente, due modi diversi di intendere il mondo e la vita”. Nonostante lo schema del 1528 dell'architetto Pedro Machuca rivelasse una imposizione architettonica molto forte dell'architettura “moderna” nei confronti di quella “antica”, in realtà il nuovo inserimento ha poi dimostrato una forte sensibilità nei confronti dei palazzi arabi, dal punto di vista relazionale, dell'accessibilità e della composizione architettonica, garantendone la futura conservazione, così come in effetti è stato (Juan Domingo Santos, *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona 2013, pp. 240-255)

<sup>338</sup> cfr. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, op. cit.



al Teatro marittimo di Villa Adriana, nella composizione formale di un cerchio all'interno di un quadrato, soprattutto considerato il fatto che non vi siano molti esempi di palazzi rinascimentali che rispondano a questa tipologia.

È un ragionamento che richiama quello degli incroci tipologici di Carlos Martí Arís, quando scrive che “i tipi non si chiudono in compartimenti stagni, ma si intrecciano tra di loro, favorendo la proliferazione degli oggetti. [...] Per questo siamo del parere che l'analisi tipologica non debba limitarsi a quegli esempi canonici che, con maggior evidenza, forniscono la rappresentazione dell'idea di tipo, bensì debba includere tutta la gamma di varianti e combinazioni in cui diverse idee tipologiche si confrontano e si intrecciano”<sup>339</sup>. Interessante, a tal proposito, è un particolare discorso sulla variazione sviluppato su Santa Sofia a Costantinopoli, che rappresenterebbe il risultato della “sovrapposizione e delle mutua fecondazione di due tipi differenti, rappresentati rispettivamente dalla basilica di Massenzio e dal Pantheon di Adriano”<sup>340</sup>.



Juan Domingo Santos, schizzo idea di Casa patio sin suelo, elaborato a Central Park

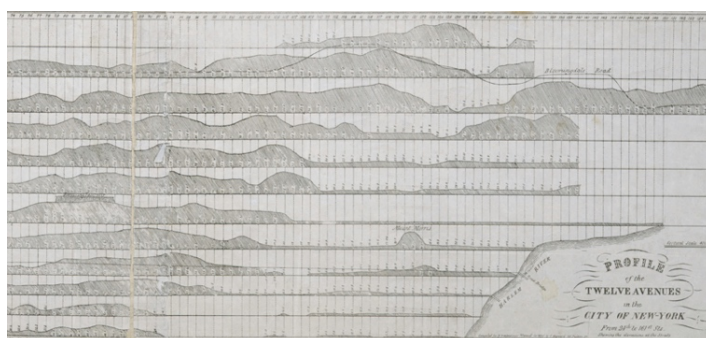
Juan Domingo Santos, modello concettuale per Casa patio sin suelo

Juan Domingo Santos, modello architettonico per Casa patio sin suelo

<sup>339</sup> Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, De Agostini, Novara 2006, p. 54

<sup>340</sup> *ibidem*, pp. 66-67

Queste riflessioni appaiono, in effetti, molto interessanti per introdurre un altro progetto dell'architetto Domingo Santos che rispecchia un preciso *modus operandi*. L'intervento per *Casa patio sin suelo* a Granada è un progetto di abitazione per variazione tipologica multipla<sup>341</sup>, elaborato a partire da una prima idea/suggerzione avuta a Central Park<sup>342</sup>. In questo processo, il grande parco della penisola di Manhattan prende il posto e il ruolo di Villa Adriana a Tivoli, ovvero un intervento storicizzato che ispira altro. Juan Domingo Santos considera Central Park come un'area archeologica dell'isola di Manhattan perché, sebbene sia "artificiale", è l'unico luogo in cui è possibile vedere e apprezzare la specificità del territorio per come si presentava in origine, come un foro che rende visibile la storia della città. Allo stesso modo, il patio attorno cui si articola il progetto a Granada è significativo nel rivelarne l'orografia che, appunto, come nel parco newyorkese, rappresenta un modo di lavorare con l'origine, senza alterarla. Da qui l'idea di una architettura che non tocchi il suolo nel rispetto di ciò che esso rappresenta. Chiaramente, una considerazione importante è sulla scala architettonica di traduzione, che nel caso della casa l'architetto definisce modesta, in confronto alla dimensione urbana e concettuale di Central Park<sup>343</sup>.



In alto, sezioni territoriali della penisola di Manhattan prima della edificazione della griglia; in basso, una fotografia a lavori iniziati. Le immagini testimoniano la natura rocciosa dell'isola e i vari dislivelli che insistevano sul territorio

<sup>341</sup> Juan Domingo Santos, *El croquis*, n. 148, 2010

<sup>342</sup> cfr. AA. VV., *Lineas de trabajo: el dibujo de viaje – el dibujo de proyecto*, La Coruña, 2012. È interessante perché anche Central Park stesso può essere in larga parte considerato "prodotto odepórico", a seguito del viaggio in Inghilterra di uno dei suoi progettisti, l'architetto paesaggista Frederick Law Olmsted (1822-1903)

<sup>343</sup> Intervista a Juan Domingo Santos, gennaio 2017

Granada, inoltre, è morfologicamente un agglomerato di tante piccole città tenute insieme in un unico territorio: il progetto di Domingo Santos ne rappresenta in questo senso una interessante sintesi architettonica. Si tratta sostanzialmente di una sezione trasversale in forma di progetto, somma geografica di tutte le configurazioni, sovrapposizione compositiva delle forme dell'abitare presenti sul territorio, da quella più antica, come la *cueva*<sup>344</sup>, ad una architettura contemporanea che si sovrappone, leggera e rispettosa dell'origine che il suolo rappresenta, a Granada così come a Central Park.

## Esperienza

Interessante è che di origine<sup>345</sup>, metaforizzata nella connessione con il suolo, parlano anche Tod Williams e Billie Tsien per i loro progetti, il cui ufficio affaccia proprio su uno degli ingressi a sud di Central Park.

Nel caso degli architetti americani, tra i più recenti casi di Fellows presso la American Academy di Roma, l'attenzione ad una scala più piccola, sia nel viaggio che nel progetto, caratterizza il loro lavoro. Questo atteggiamento non si riferisce ad una esclusività progettuale ma piuttosto ad una strategia ben precisa che trova nel viaggio-scoperta un modello *scalare* di progetto molto interessante. Un atteggiamento, dunque, che in realtà non riguarda soltanto una misura spaziale ma anche temporale: il loro background di riferimento sono di fatto gli Stati Uniti, dove le cose sono “relativamente giovani”<sup>346</sup>. In viaggio in Italia o in Grecia o più tardi in India, infatti, Tod si rende conto del meraviglioso modo in cui gli edifici sono connessi alla terra: “sono come piante, specifici per il proprio suolo; noi crediamo in un'architettura che è in qualche modo radicata nel passato. Sebbene New York prima fosse piena di edifici in muratura, adesso è piena di vetro e grattacieli che non dimostrano un tempo ma solo un momento; così, ovunque viaggiamo, cerchiamo una relazione più profonda con la terra, con il luogo, con il suolo e con la natura. Questa è stata una rivelazione sorprendente la prima volta che eravamo in viaggio in Italia”<sup>347</sup>.

Nel loro caso, appare significativo ragionare di nuovo sul rapporto tra materialità e immaterialità dell'architettura che l'esperienza del viaggio incarna. Infatti, nel lavoro degli architetti americani, i progetti sono fortemente connessi alla dimensione materica e allo stesso tempo vi è un processo di ideazione progettuale molto importante. L'equilibrio lo trovano in un modo di progettare che va “dall'interno verso l'esterno, perché il risultato

---

<sup>344</sup> La *cueva* è una tipica tipologia abitativa di Granada, in Andalusia, che consiste in una grotta-caverna scavata all'interno delle montagne che si trovano al contorno del centro cittadino

<sup>345</sup> Questo concetto è in effetti comparso diverse volte nel corso della trattazione, sia nel parlare di Kahn e Tschumi che in questi ultimi esempi, attraversando anche l'“*intermezzo* Rossi”. Significativo appare constatare che, a differenza dei casi precedenti, in cui il concetto di origine entra in un ragionamento di tipo metodologico, adesso appare quasi un “appiglio” per il progetto, un concetto, ma allo stesso tempo un contenuto, a cui ricollegarsi per dare in qualche modo stabilità e contesto all'idea di architettura su cui si sta lavorando in occasione di un qualsiasi progetto architettonico

<sup>346</sup> Intervista a Tod Williams e Billie Tsien, giugno 2017

<sup>347</sup> Tod Williams, intervista

ottenuto attraverso l'esperienza è più importante di quello derivante dall'immagine. Quindi non partiamo necessariamente dai materiali, ma piuttosto dall'esperienza che vogliamo avere e vogliamo poter dare di questi materiali"<sup>348</sup>. In un certo senso, questo modo di fare è perfettamente rappresentato da un collage-composizione di frammenti che insieme creano a Roma, che dimostra come vengano tenuti insieme gli aspetti apparentemente così distanti dell'astrazione architettonica e della sua materiale creazione<sup>349</sup>. "La presenza del contesto era così travolgente a Roma da essere assorbita piuttosto che analizzata"<sup>350</sup>: un assorbimento che, quindi, si riversa in una fase di ri-elaborazione immediata.

Nella comprensione della capitale italiana, la geografia si dimostra ancora una volta uno strumento descrittivo-compositivo d'eccezione. Per Williams e Tsien non rappresenta soltanto il risultato di una sovrapposizione di luoghi e momenti differenti della città, quanto, appunto, una sovrapposizione di esperienze, legando in questo senso in maniera molto stretta il dato fisico a quello autobiografico. Al di là della struttura urbana, che si presenta già di per sé per livelli, il viaggio rappresenta l'occasione per una cosciente e personale comprensione di tale struttura da parte del soggetto, in una condizione per cui quest'ultimo avverte di esserne totalmente parte attraverso una percezione di tipo materico, diretta e interattiva.



Tod Williams & Billie Tsien, collage romano

<sup>348</sup> Billie Tsien, intervista

<sup>349</sup> Sono stati entrambi Fellows della American Academy di Roma, Tod nel 1983 e Billie nel 2000. Il collage a cui si fa riferimento è stato realizzato nel 1983. È in sostanza un calco di gesso in cui sono stati inseriti frammenti che i due trovavano lungo le loro passeggiate per le strade di Roma; in particolare, Tod spesso fa riferimento alle lunghe passeggiate che avevano inizio dal Gianicolo (dove ha sede la American Academy) verso il centro storico della città. Lungo il percorso, una delle tappe da lui preferite era il tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante, a cui tra l'altro fa chiaro riferimento nel parlare del progetto per la Feinberg Hall realizzata all'interno del campus della Princeton University

<sup>350</sup> Hadley Arnold (edited by), *Work/life: Tod Williams, Billie Tsien*, Monacelli Press, New York 2000, p. 229

Inoltre, si potrebbe dire che il viaggio, o meglio, i viaggi hanno dimostrato un'influenza sul loro lavoro che ha cambiato "forma" nel corso del tempo, subendo una particolare evoluzione nel corso della loro carriera, da cui potrebbero essere astratti tre specifici schemi di viaggio-progetto. Questo aspetto è interessante dal punto di vista metodologico, in quanto l'approccio e il progetto possono chiaramente variare, ma l'apporto specifico del viaggio conserva un ruolo centrale all'interno del ragionamento ideativo-compositivo. Il primo è sicuramente The Tarlo residence (1979), in effetti progetto che ha luogo prima del viaggio a Roma, ma che ad esso è connesso tramite duplice ispirazione: da un lato lo schizzo di Le Corbusier a Villa Adriana, che era rimasto "incastrato" nella mente di Tod sin dai tempi dell'università; dall'altro, la Bye House di John Heyduk, altro importante architetto viaggiatore, che lo influenza molto nel rapporto tra edificio e contesto<sup>351</sup>.



Tod Williams, The Tarlo Residence, 1979

John Heyduk, Bye House, Ridgefield (Connecticut), progetto 1972-73, completato nel 2001

Ma, per quanto riguarda il secondo approfondimento, dopo aver visitato Roma, "i muri di Adriano non esistevano più soltanto nei quaderni di schizzi o in una fotografia; erano ovunque"<sup>352</sup>. Conseguenza di tale osservazione è la maturazione di un senso di monumentalità di cui si parla nel loro libro *Work/Life*, connesso all'idea e alla volontà di appesantire gli edifici, al fine di connetterli in maniera significativa con il suolo e allo stesso tempo affinché ne venga dichiarata la presenza architettonica. Tod esprime apertamente che questa idea è da ricondurre alla prima volta che ha visto Roma: al di là

<sup>351</sup> *ibidem*, p. 223. Tod Williams ha insegnato alla Irwin S. Chanin School of Architecture della Cooper Union di New York dal 1974 al 1989 per cui le *Wall Houses* di Heyduk rappresentavano in quel periodo un importante argomento di discussione (cfr. R. Moneo, "L'opera di John Heyduk o la passione di insegnare", in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, pp. 75-100)

<sup>352</sup> *ibidem*, p. 229



degli aspetti più accademici e didattici che riguardavano il ridisegnare le facciate rinascimentali della città, “ciò che ho trovato fosse la vera essenza di Roma e dell’Italia era questo legame con la terra. E questo ha a che vedere con la monumentalità, con l’idea che il monumento sia connesso alla terra”<sup>353</sup>.

La Feinberg Hall nel campus della Princeton University è un progetto a cavallo dell’esperienza romana di Tod e che, a seguito di quest’ultima, risente del cambiamento avvenuto nel suo progettista, diventando una architettura “meno sentimentale, con un senso di costruito più diretto, più ordinario e robusto”<sup>354</sup>. Ma anche per il Natatorium di Cranbrook, in Michigan (1999) e LeFrak Centre di Prospect Park a Brooklyn (2013), si ripresenta un forte carattere di monumentalità. In entrambi i casi, ciò che rende di particolare interesse l’attività odepórica degli architetti americani in relazione a quella progettuale è lo sforzo di tradurre l’esperienza dell’architettura altrove, sforzo consistente a tal punto da calibrare, ad esempio nel caso di Cranbrook, la gradazione di colore dell’intradosso della copertura avendo come riferimento la percezione dello spazio interno del Pantheon. “Queste sono cose entusiasmanti a cui non siamo stati educati a guardare né a pensare. È una cosa che si può imparare solo attraverso l’esperienza”<sup>355</sup>.



Tod Williams Billie Tsien Architects, Cranbrook Natatorium, foto del cantiere, 1999

Tod Williams Billie Tsien Architects, LeFrak Center at Lakeside, 2013

Infine, ultima declinazione viaggio/progetto per Tod e Billie potrebbe essere individuata nel progetto per la Barnes Foundation, in cui vi è un’altra tipologia di viaggio, contemporaneo e continuo, che entra in gioco, o meglio, un doppio livello che viene chiarito: il viaggio non solo come ispirazione ma come vera e propria ricerca. “Quando viaggi, la parte più bella è fare delle proprie personali scoperte. Seguiamo un percorso, ma sempre in attesa che si presenti questa opportunità. La Barnes è un esempio perfetto. Nel momento in cui abbiamo visto quel pavimento, abbiamo detto: dobbiamo fare questo. Eravamo a Santiago, in Cile. Era così forte, antico... spesso ci capita di parlare delle cose di cui sentiamo la mancanza, nella vita così come nel progetto. E sapevamo che nel

---

<sup>353</sup> Tod Williams, intervista. Interessante è il parallelo (che nasce proprio durante l’intervista) con Louis Kahn, che aveva sviluppato esplicitamente la sua idea di monumentalità proprio a partire dall’esperienza romana

<sup>354</sup> Hadley Arnold (edited by), *Work/life...*, op. cit., p. 229

<sup>355</sup> Tod Williams, intervista

progetto per la Barnes mancava una sensazione di calore, il calore che dà un tappeto in legno”<sup>356</sup>. Questo aspetto molto specifico del progetto rappresenta un tassello di una composizione architettonica, quella generale del museo che si trova a Filafelfia, che lavora approfonditamente sul tenere insieme i frammenti sotto forma di ricordi (di notevole pregio, in questo caso specifico, riguardando opere d’arte e dipinti di ogni epoca e parte del mondo) del famoso collezionista Albert Barnes<sup>357</sup>, in un atteggiamento che quasi ricorderebbe quello dell’imperatore Adriano. Qui, la singola materialità di un elemento ha ancora una volta centralità nella composizione complessiva, nella creazione di una raffinata architettura, contenitore di significative esperienze dell’arte, così come dell’architettura.

#### 4.2 Inverso. Implicito e sottinteso

Come è stato già possibile notare, la struttura di questo capitolo è stata invertita rispetto ai capitoli precedenti. Le motivazioni a base di una tale operazione sono molteplici e riguardano sostanzialmente una riflessione più attenta sul processo di contaminazione continua che avviene tra viaggio e progetto e che esclude una consequenzialità temporale tra i due procedimenti, mettendo in luce invece una forte relazione di circolarità. In aggiunta, vi è qui una impostazione concepita in maniera tale da presentare un approfondimento sul tema del viaggio nel contesto contemporaneo che sia esplicitato attraverso una ricognizione e un riscontro progettuale al giorno d’oggi piuttosto che nell’esplicitazione a priori di una posizione teorica, anche in rapporto ad alcune delle tematiche affrontate finora.

L’inversione consiste quindi nel partire dai progetti architettonici per arrivare ad una loro contestualizzazione, che possa sull’argomento aprire a riflessioni ulteriori, contemporanee quanto “provvisorie”, in quanto ampiamente e facilmente modificabili nel loro possibile ulteriore sviluppo. Ciò che appare significativo è che il viaggio, secondo questa interpretazione, non si presenta più come un presupposto, né in senso cronologico né tantomeno concettuale; anzi, è attraverso il progetto che diventa possibile comprendere il viaggio, nel definitivo annullamento di una logica di causa-effetto. Difatti, sostanzialmente, il motivo principale per cui la struttura si inverte è perché inverso appare il procedimento: secondo questa interpretazione, il viaggio è spesso utilizzato per risolvere un progetto, per aiutare a chiarire un quadro ancora incerto e a delineare elementi del processo compositivo. Non vi è più separazione, nemmeno temporale, tra il viaggio di conoscenza, la fase di indagine e quella di progetto. I processi appaiono contemporanei e si alimentano a vicenda.

Nello specifico, tutto ciò avviene secondo una condizione di ideazione progettuale che viene qui definita *implicita* e *sottintesa*. In un certo senso, infatti, lo spazio architettonico

---

<sup>356</sup> Billie Tsien, intervista

<sup>357</sup> cfr. Tod Williams, Billie Tsien, *The architecture of the Barnes Foundation: gallery in a garden, garden in a gallery*, Skira Rizzoli Publications, New York 2012



del viaggio acquista una dimensione ancora più difficile da delimitare e da comprendere; si tratta di uno spazio complesso, la cui consapevolezza da parte del progettista non è affatto completa, ma che pur dimostra ancora una presenza significativa nel processo ideativo-compositivo dell'architettura. I passaggi avvengono per lo più in maniera automatica, in un meccanismo di intuizione-traduzione molto serrato, come frammenti di uno schema che prendono il loro posto nella composizione di un quadro complessivo. *Sottinteso*, quindi, perché automaticamente connesso al progetto e allo stesso tempo che non si identifica rigidamente nella scelta di un modello da riproporre né nella logica della copia, ma piuttosto rappresentando un momento di sincera esaltazione dell'ispirazione. Infatti, Juan Domingo Santos e Tod Williams con Billie Tsien sono presentati come casi che dimostrano un atteggiamento attento, rivelatore, sebbene in modo generalmente implicito, dell'essenza del viaggio ancora come fonte d'ispirazione importante, che cerca nelle delicate pieghe e specificità dei luoghi la qualità del *vi-fare* architettura.

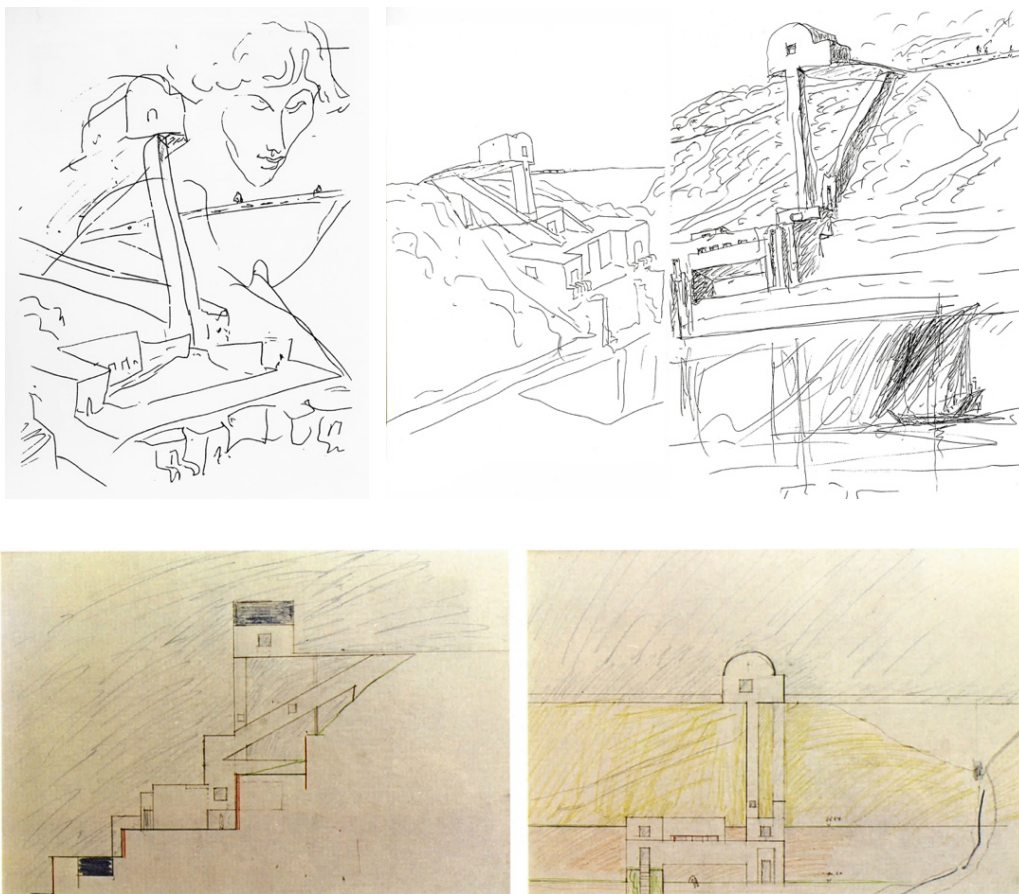
Tale conferma teorica, più che posizione, scaturisce in maniera molto chiara attraverso la strategia argomentativa del confronto, che appare come l'operazione più adeguata nel dare una panoramica sui casi più recenti, filtrati secondo una scelta interpretativa molto precisa. Attraverso i progetti dello studio spagnolo e di quello americano, infatti, si può sviluppare un discorso a partire da possibili diramazioni della *façon* russiana: una, basata sulla variazione della tipologia, così come già evidenziato anche da Martí Arís, tipologia intesa in questo caso come fondamento della costruzione e come elemento di riconoscibilità nel processo compositivo-ideativo; l'altra riguardante una variazione di parti in un quadro più generale, come collezione/incastonatura di frammenti differenti, elementi, vocabolari o combinazione tra questi. In entrambi i casi, anche soltanto nell'assumere che la tecnica compositiva di Rossi sia in gran parte derivante da associazioni odeporiche, si registra una relazione di tipo esponenziale con la filosofia del viaggio, ricollegandoci in questo modo al concetto iniziale di *after-travels*. Soprattutto, entrambi sono dei ragionamenti che, pur attraverso percorsi differenti, arrivano ad un concetto di esaltazione della variazione per schemi-progetto, intesi come miscele di autobiografia e inventività, in cui il viaggio gioca un ruolo molto importante.

Nel primo caso, ad esempio, la variazione architettonica accompagna quella concettuale sul tema del viaggio espressa da Juan Domingo Santos, il quale individua un primo viaggio "obbligato" alla storia, un viaggio iniziatico, di conoscenza, di assimilazione; un secondo invece, dettato da un interesse più personale e che forse esercita un impatto più significativo sulla formulazione di una identità progettuale. Questo secondo tipo di viaggio egli lo conduce ad esempio alla scoperta "del maestro Alvaro Siza, ridisegnando la sua opera, imparando così tantissimo sull'architettura"<sup>358</sup>. Della filosofia di viaggio del maestro portoghese, Juan condivide la capacità intuitiva di far proprie le cose del viaggio per pochi riferimenti, in maniera rapida e fugace, quale il viaggio talvolta è oggi, con l'obiettivo principale che consiste nell'operare uno sforzo significativo di

---

<sup>358</sup> Juan Domingo Santos, intervista

comprensione e attenzione, al fine di non rischiare di cadere in uno sguardo superficiale proprio di colui che visita con disinteresse<sup>359</sup>.



Alvaro Siza, Casa Bahia, 1983

Implicata tanto quanto implicita è, in questo senso, nel progetto per *Casa patio sin suelo*, l'opera di Siza; in particolare, una relazione molto forte si ritrova nel progetto dell'architetto portoghese per Casa Mario Bahia del 1983 (progetto non costruito, nella cui descrizione fa riferimento, tra l'altro, ad un ricordo di un viaggio in Cina<sup>360</sup>). "Trasformare lo spazio allo stesso modo in cui trasformiamo noi stessi: mediante pezzi confrontati con 'gli altri'"<sup>361</sup>: è interessante che sia proprio attraverso questo progetto, assieme ad altri due, che Jean-Louis Cohen indichi Siza come figura chiave in una reinterpretazione del regionalismo critico<sup>362</sup> verso un concetto di *internazionalismo*

<sup>359</sup> "Yo he aprendido arquitectura de dos maneras: viajando y leyendo. Y luego, intentando a hacer arquitectura" (Juan Domingo Santos, intervista)

<sup>360</sup> cfr. Alvaro Siza, 1984, in A. Cianchetta, E. Molteni (a cura di), *Álvaro Siza: private houses, 1954-2004*, Skira, Milano 2004, p. 129. Inoltre, la descrizione del progetto riporta: "In questo progetto la scomposizione volumetrica è portata al limite della frantumazione dalla estrema pendenza del terreno. Siza esplora qui un campo relativamente nuovo dando vita a figure ricche di evocazioni e di rimandi. [...]" Alvaro Siza, *Professione poetica*, Electa, Milano 1986, p. 133

<sup>361</sup> Alvaro Siza, *Professione poetica*, op. cit., p. 7

<sup>362</sup> Il concetto di regionalismo critico fu introdotto da Lewis Mumford e promosso all'inizio degli anni Ottanta del Novecento dagli storici Alex Tzonis e Liane Lefaivre, successivamente utilizzato

*critico*, nella concezione secondo la quale i progetti di Siza non risultino più “ascrivibili all’interpretazione della cultura costruita portoghese – di alto o basso rango – ma alla trasposizione di figure e valori a partire da un ampio campo di risorse. Il suo lavoro porta valore universale”<sup>363</sup>.

In definitiva, diventa significativo ripercorrere dei ragionamenti compositivi come quelli di Alvaro Siza e Juan Domingo Santos che presentano affinità sia dal punto di vista progettuale ma soprattutto processuale, in una logica ideativa che cerca di contenere all’interno del proprio disegno riflessioni di luoghi lontani, magari totalmente estranei alle logiche del contesto in esame ma che, per qualche ragione, ne risultano esplicative.

Per quanto riguarda il secondo caso, come abbiamo visto il viaggio per Tod Williams comincia ancora prima del viaggio stesso. Ed in questo senso è chiara tutta l’influenza della pratica del viaggio e di ciò che essa abbia significato nei decenni precedenti, di ciò che rappresenta dopo molte generazioni di viaggiatori, nella riproposizione di visioni e considerazioni, ma anche di veri e propri prodotti architettonici del viaggio. Nel riferimento al progetto di John Hejduk, è interessante sottolineare che è quest’ultimo a scrivere che per le *Wall House* l’intelletto aveva giocato il ruolo più significativo nel processo creativo del progetto<sup>364</sup>, intendendo con questa affermazione dare un’immagine della trama intricata di elementi e configurazioni complesse che, all’interno della mente, rappresentano la base di ogni suo progetto di architettura.

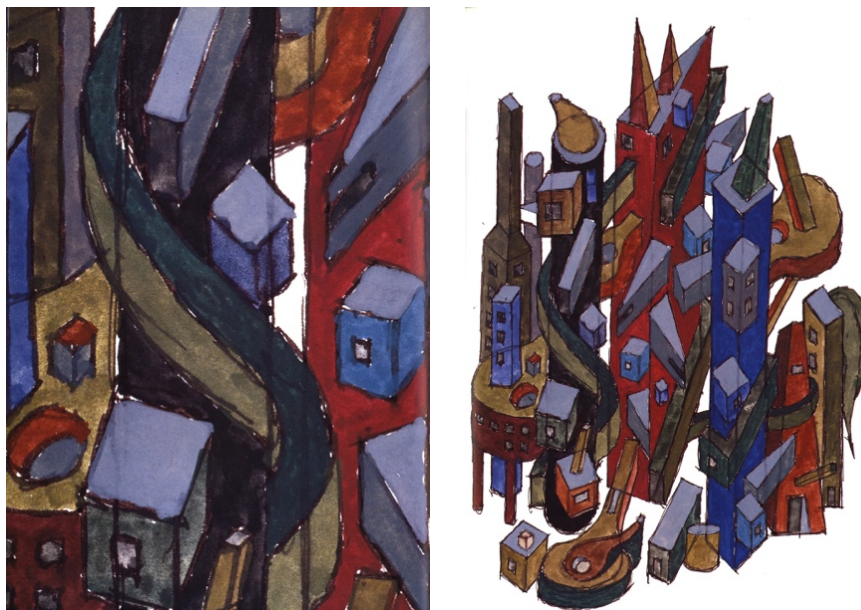


---

da Kenneth Frampton nel descrivere un’architettura di resistenza all’uniformazione internazionale (cfr. K. Frampton, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in H. Foster (eds.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, pp. 16-30)

<sup>363</sup> Jean-Louis Cohen, “Architectural dialogs”, pp. 6-9, in E. Longhauser (edited by), *Alvaro Siza, architect: drawings, models, photographs*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica 2006, p. 8

<sup>364</sup> cfr. John Hejduk, “Statement 1964”, pubblicato in *John Hejduk: 7 Houses*, Institute for Architecture and Urban Studies, Catalogue 12, New York, gennaio-febbraio 1980; ripubblicato come “Wall House”, in K. Michael Hays (edited by), *Architecture | Theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge 2000, pp. 86-87. John Hejduk è vincitore nel 1954 di una Fulbright Scholarship presso la Scuola di Architettura dell’Università di Roma (cfr. *John Hejduk: 7 Houses*)



John Hejduk – “Basic Elements”. Elementi singoli – composizione di elementi

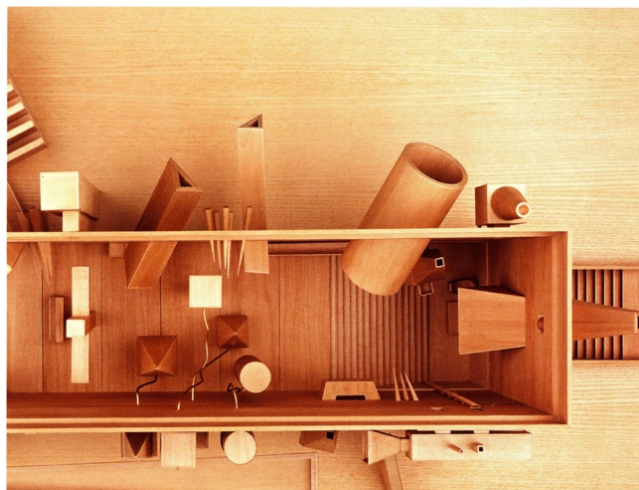
Anche qui vi è una forte idea di variazione che aumenta nel leggere questa descrizione, pensando all’opera costruita relativa: “I problemi del punto-linea-piano-volume, dei fatti di quadrato-cerchio-triangolo, dei misteri di centrale-periferico-frontale-obliquo-concavità-convessità, dell’angolo destro, della perpendicolare, della prospettiva, della comprensione della sfera-cilindro-piramide, delle questioni di struttura-costruzione-organizzazione, della questione della scala, della posizione, dell’interesse dell’architrave, della parete, dell’entità di un campo limitato, di un campo illimitato, del significato del piano, della sezione, del significato dell’espansione spaziale-contrazione spaziale-compressione spaziale-tensione spaziale, della direzione delle linee di regolazione, delle griglie, delle forze di estensione implicita, dei rapporti di figura e sfondo, del numero alla proporzione, della misura alla scala, della simmetria all’asimmetria, del diamante alla diagonale, delle forze nascoste, delle idee della configurazione, della statica con la dinamica: cominciano tutti a assumere la forma di un vocabolario”<sup>365</sup>. L’architettura di Hejduk viene in effetti paragonata alla sua attività poetica proprio nel procedimento di costruzione di una sequenza che ha come fine il raggiungimento di una struttura mutevole<sup>366</sup>, a composizione multipla di elementi variabili secondo l’essenza e la percezione della qualità dello spazio, obiettivo che culminerà nella identificazione di una modalità di espressione-rappresentazione architettonica totalmente nuova incarnata dal

<sup>365</sup> *ivi* (tradotto in italiano). Interessante appare il parallelo Rossi-Hejduk, nell’idea di composizione per elementi geometrici che acquistano man mano tridimensionalità. In effetti, attraverso la Cooper Union e lo IAUS, i due architetti entrarono in contatto (cfr. E. R. Rispoli, *Ponti sull’Atlantico. L’Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, op. cit.)

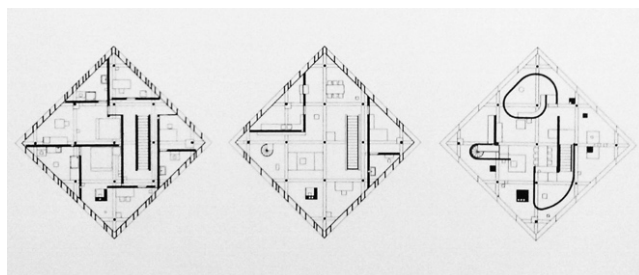
<sup>366</sup> cfr. David Shapiro, “John Hejduk: Poetry as Architecture, Architecture as Poetry”, in J. Hejduk, *Such Places as Memory. Poems 1953-1996*, The MIT Press, Cambridge-London 1998, pp. XII-XIX



concetto del *Diamond*<sup>367</sup>. Nell'opera di Hejduk, infatti, possono distinguersi l'utilizzo di elementi orizzontali (il luogo, la pianta, la copertura) che implicano il concetto di spazio, e l'utilizzo di elementi verticali (la maglia delle colonne e la superficie verticale) che mostrano il concetto di tempo<sup>368</sup>. Ad esempio, nelle Wall House, compariranno entrambi gli elementi, risultato di una attività compositiva che, anche con gli studenti, associava alla tecnica del pittore Juan Gris, secondo la quale la visione globale è importante tanto quanto i frammenti di realtà differenti di cui è composta<sup>369</sup>.



John Hejduk, *Cathedral*, 1996



John Hejduk, *Diamond Series – Project A*, 1962-66 [fonte: Hejduk, 1983]

Il confronto tra gli architetti americani e lo spagnolo appare significativo anche nel considerare i rispettivi background. Innanzitutto, all'epoca del *Grand Tour*, gli spagnoli non erano soliti viaggiare in Italia o nel Mediterraneo perché si vantavano di aver conosciuto tutte le culture e le antiche civiltà nel proprio territorio<sup>370</sup>: questa è sicuramente una considerazione importante nello specificare che chiaramente la provenienza ha in questo caso un ruolo significativo nella formulazione di una sensibilità architettonica specifica e che spesso determina, in maniera sorprendente, una apertura e una fame di apprendimento ad essa inversamente proporzionale.

<sup>367</sup> cfr. Rafael Moneo, "L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare", op. cit.

<sup>368</sup> cfr. Peter Eisenman, "In My Father's House Are Many Mansions", riportato in R. Moneo, *La solitudine degli edifici...*, p. 87

<sup>369</sup> Rafael Moneo, "L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare", op. cit., p. 96; cfr. R. Canon e J. Hejduk, *Education of an Architect: a point of view*, The Cooper Union, New York 1971

<sup>370</sup> cfr. Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, op. cit.

Come infatti si è accennato in precedenza attraverso le parole di Tod Williams, il background americano è chiaramente completamente diverso. Quando Tod arrivò a Princeton nel 1961, Michael Graves, Richard Meier e Peter Eisenman erano tra i suoi professori e furono proprio loro a spingerlo a viaggiare fuori dagli Stati Uniti<sup>371</sup>. La tradizione nordeuropea di “incitamento al viaggio”<sup>372</sup>, si ripete oltreoceano in questo caso attraverso un’istituzione che è quella della American Academy a Roma, il più importante istituto americano di ricerca all’estero, fondato nel 1913<sup>373</sup>, presso cui sia Graves che Meier erano stati Fellows. Tra loro, anche Charles Moore, insegnante di Billie Tsien: la lezione più importante ricevuta dall’architetto americano, da quanto è lei stessa a raccontare, è stata quella di insegnare a guardare. Billie racconta che Moore li invogliava “a imparare da una “cultura alta” così come da una di basso livello. Ciò che mi ha lasciato è la profonda credenza che ci siano così tante cose a cui poter guardare per lasciarsi ispirare, che siano architettura o che non lo siano. Per cui, quando io e Tod viaggiamo, guardiamo ad un’ampia gamma di aspetti, e così abbiamo scoperto che quando non sei concentrato a guardare una cosa specifica ma piuttosto a vedere tutto, è a quel punto che alcune cose si depositano nella tua testa, e poi tornano e ti alimentano”<sup>374</sup>. In questo caleidoscopio di materiali e visioni così ampio che il viaggio nel contemporaneo presenta, si può scovare un tipo di percezione in termini semanticamente aggiornati di una visione pittoresca del mondo costruito.

Infine, un ragionamento sul processo ideativo del progetto può essere condotto attraverso le considerazioni che Tod e Juan rilasciano riguardo il ruolo del disegno del viaggio nel processo compositivo che lo caratterizza. Tod dichiara: “Non ho mai pensato che i disegni che facevo fossero artistici; né, comunque, era mia intenzione che fossero dei semplici e veloci schizzi. Erano piccole dimostrazioni di impegno. Facevo un disegno per pagina [...] impiegavo tempo sul mio soggetto così come sul mio pezzo di carta, provando a capire quanto a fondo potevo andare in entrambi. Era una questione che riguardava entrambi. In questo modo, esploravo la densità del foglio e la densità di Roma simultaneamente”<sup>375</sup>. Anche per Domingo Santos questa tipologia di disegno assume un carattere fortemente indagativo che, assieme alle elaborazioni/invenzioni geografiche dell’architetto spagnolo, rappresentano esperienze a posteriori, una azione viva, il risultato di una serie di relazioni che si provocano a vicenda. Da quanto afferma, egli cerca di provocare esperienze sulle cose e poi realizza un atto di rappresentazione di tali esperienze: dichiara, infatti, che “nel progettare, disegniamo cose che crediamo nostre ma non lo sono: appartengono all’immaginario dell’intero viaggio, appartengono ad altri luoghi”<sup>376</sup>, tornando in questo

---

<sup>371</sup> Smilja Milovanovic-Bertram, “Learning from Rome”, op. cit.

<sup>372</sup> Questo aspetto è stato approfondito nel capitolo II della tesi

<sup>373</sup> cfr. Lucia N. Valentine, Alan Valentine, *The American Academy in Rome, 1894-1969*, The University of Virginia Press, Charlottesville 1973

<sup>374</sup> Billie Tsien, intervista

<sup>375</sup> Tod Williams, intervista

<sup>376</sup> Juan Domingo Santos, intervista

senso all'idea che il progetto sia in un certo senso una collezione di pezzi, immagini, frammenti di un viaggio o di viaggi molteplici.

#### 4.3 *Mindscapes*. Geografie del progetto

For me architecture exists in this continual polarity between presence and absence, between the combined effect of materiality and immateriality, through light, ideas, and the ambiguous meaning of materials.  
William J. R. Curtis<sup>377</sup>

L'ultimo affondo sul tema del viaggio in architettura ha, come si è visto, indagato una condizione, ovvero quella contemporanea, priva di stili, maniere, ideologie e teorie che hanno spesso invece influenzato le interpretazioni espresse nei capitoli precedenti. Nonostante ciò, quello che vuole essere messo in risalto in questo caso è che nell'introdurre una panoramica contemporanea attraverso un confronto, il viaggio è stato presentato ancora una volta come processo interno ai meccanismi compositivi del progetto o comunque direttamente o indirettamente ad essi relazionato.

Una nuova interpretazione di geografia, sulla scia di quanto introdotto dall'“*intermezzo Rossi*”, risulta a tal fine interessante, in quanto nel quadro complessivo appare assumere un ruolo compositivo innovativo rispetto alle discipline dell'archeologia e della geometria. Già Vittorio Gregotti, nel 1966, definiva la geografia “una scienza del presente spaziale” che “ne indaga relazioni e costituzione”<sup>378</sup> e, già allora, auspicava alla ricerca in futuro di un “processo disegnativo continuamente aperto” che tendesse “alla costituzione di più configurazioni oscillanti in un campo orientato la cui struttura è definita da una serie di figurazioni operanti per punti distinti (in grado di attribuire senso all'intero ambiente attraverso la propria massima caratterizzazione e definizione) o assumere la relazione stessa come sola capace di regolare le qualità dell'ambiente”<sup>379</sup>.

Anche in relazione alle parole di Gregotti, tale caratteristica relazionale della geografia sarà ripresa successivamente da Stefano Boeri, il quale scrive infatti che “se esiste una specificità nelle procedure cognitive dell'architetto, questa può essere forse identificata nell'attitudine a un ordinamento geografico delle sue connessioni, grazie alla quale concetti preliminari e idee, ma anche emozioni e sentimenti, godono della possibilità di riferirsi immediatamente – nel senso letterale – a immagini di luoghi e spazi fisici, rafforzando ulteriormente la qualità *visiva* delle procedure che regolano la memoria e le sue connessioni”<sup>380</sup>. Dunque la geografia viene presentata non più soltanto come una mappatura di luoghi e paesaggi, o come immagine mentale che di questi possediamo; la

---

<sup>377</sup> W. J. R. Curtis, *Abstracción y luz: dibujos, pinturas, fotografías*, Catalogo, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2015, p. 230

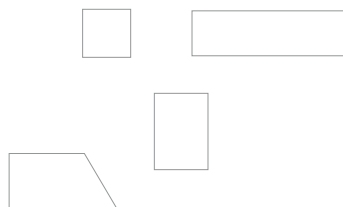
<sup>378</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1987 (prima ed. 1966), p. 61

<sup>379</sup> *ibidem*, p. 90

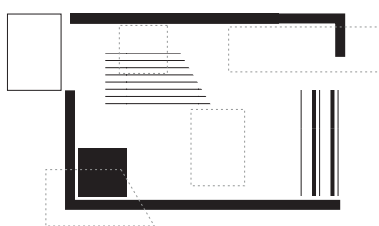
<sup>380</sup> Stefano Boeri, *La città scritta*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 87



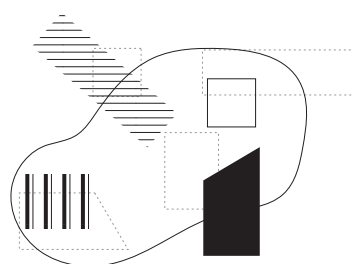
sua essenza è strettamente legata alla percezione dell'individuo e diventa un meccanismo di connessione tra elementi e vocabolari in termini dinamici, tenuti insieme da una stretta dialettica tra logica e empirismo, assorbimento di immagine e formulazione di idea<sup>381</sup>.



(1)



(2)



(3)

Possibili variazioni di schemi-viaggio (2) (3), a partire da una astrazione di elementi/vocabolari iniziale (1), che potrebbe prevedere innumerevoli ulteriori configurazioni

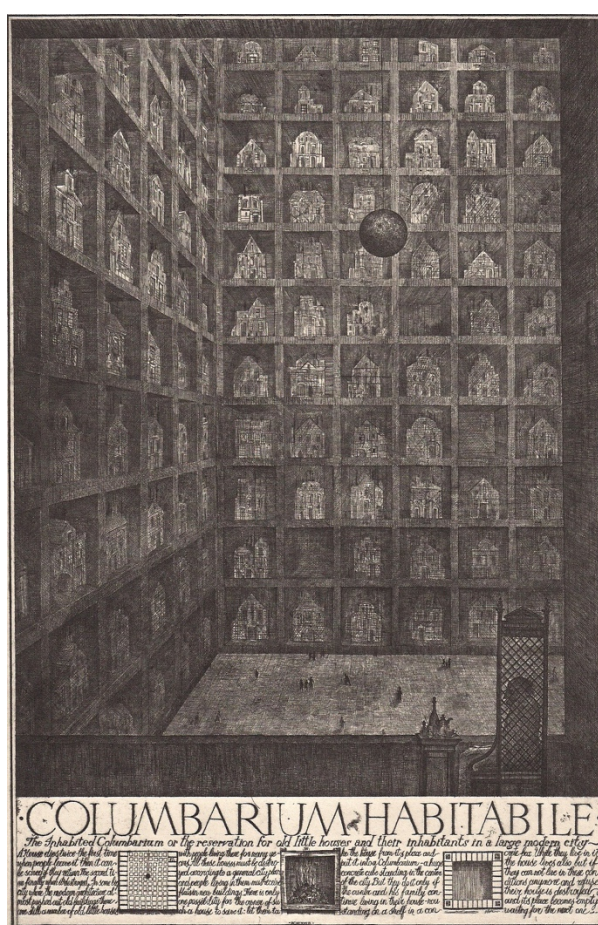
Boeri si riferisce poi alla *città interna*, riferendosi “sia a un sistema di attese nei confronti del mondo fisico, sia a un principio attraverso il quale offriamo un abito spaziale, e una collezione, alle parti meno visualizzabili del nostro pensiero”<sup>382</sup>. E continua, più avanti: “Ogni città interna è una prospettiva: si costituisce e si completa in riferimento a una città consensuale che tuttavia, essendone l’orizzonte, è sempre – dal punto di vista del dominio cognitivo individuale – l’esito di una costruzione soggettiva”<sup>383</sup>. Non di città, ma di museo, parla Franco Purini, anch’egli facendo riferimento all’esaltazione del forte grado

<sup>381</sup> cfr. Orazio Carpenzano, *Idea immagine architettura. Tecniche d’invenzione architettonica e composizione*, Gangemi, Roma 2013

<sup>382</sup> Stefano Boeri, *La città scritta*, op. cit., p. 88

<sup>383</sup> *ibidem*, p. 94

di soggettività che agisce in fase ideativa, quando afferma che “l’architetto contemporaneo, sulla base di ciò che ha visto di persona, può costruirsi un personale, ideale museo. Un museo costituito da edifici d’affezione dei quali ha potuto apprezzare da vicino la loro capacità di costruire il luogo e di costituirsi come sequenza significativa di materiali e di spazi. In questi “viaggi di formazione” il cui modello, nella modernità, è // *viaggio in Oriente* di Le Corbusier, l’architetto cerca la sua identificazione con una geografia ideale che egli vuole riprodurre in una parte diversa della terra”<sup>384</sup>. Ad esempio, interessante in tal senso è la testimonianza di Charles e Ray Eames, i quali “vantavano una collezione di più di 300.000 diapositive sui soggetti più disparati [...] Questo “atlante”, come Charles Eames chiamava la sua collezione, costituiva la mappa geografica da cui attingere idee, ispirazioni e soluzioni per ogni progetto”<sup>385</sup>.



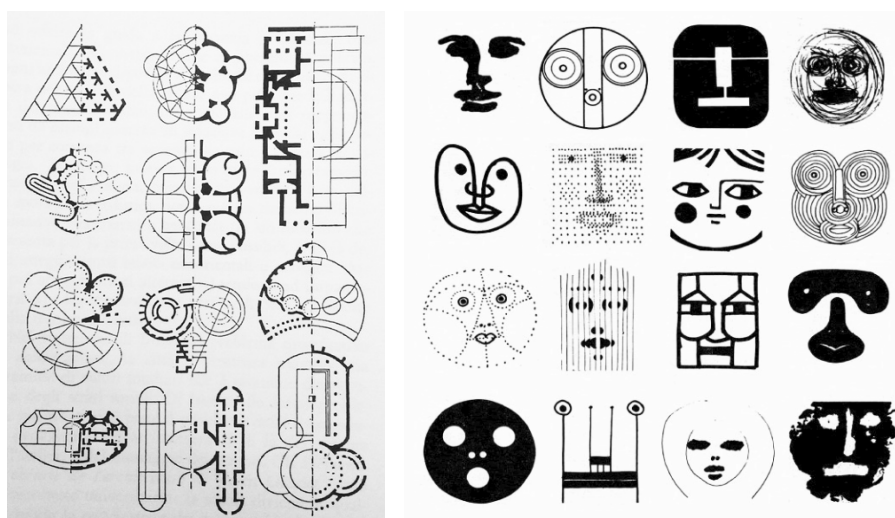
Aleksandr Brodsky and Ilya Utkin, *Columbarium Habitabile*, 1989

Non si tratta più, quindi, di una dialettica tra materialità o immaterialità, ma di una completa smaterializzazione: non trasposizioni costruite né elucubrazioni astratte, ma schemi a variazione materica, semantica e relazionale, che possono riversarsi in un meccanismo compositivo progettuale. Infatti, in quelle che vengono definite da Mansilla e Tuñón, delle *conversazioni di viaggio*, si parla di come l’architetto ricorra “a una continua

<sup>384</sup> Franco Purini, *Comporre l’architettura*, Laterza, Roma 2000, pp. 4-5

<sup>385</sup> Andrea Ponsi, *L’architettura dell’analogia*, LetteraVentidue, Siracusa 2013, p. 168

alterazione del linguaggio mediante la giustapposizione di elementi conosciuti in combinazioni nuove e differenti, in modo tale che le cose ordinarie si presentino con un aspetto poco abituale. Un processo intellettuale e conoscitivo, in costante trasformazione, che si caratterizza per l'identificazione temporale e la proiezione del soggetto sulle cose"<sup>386</sup>. Inoltre, ancora una volta in linea con quanto riportato anche da Boeri e Purini: "l'architettura si muove oscillando tra il senso dei sistemi e il suono del soggettivo. Il lavoro dell'architetto ha interesse come proiezione della soggettività, tipica della curiosità umana, sull'oggettività dei sistemi, tipica dell'ottimizzazione contemporanea; così i progetti si producono come serie, come variazioni successive di sistemi soggettivi"<sup>387</sup>. In questo senso, i "paesaggi della mente" assumono un significato molto importante per il progetto: nel concetto di *variazione*, il viaggio si mischia ad altri viaggi, nella memoria, non necessariamente, anzi, decisamente non più soltanto dell'antico, ma anche dell'opera di architetti più recenti"<sup>388</sup>; così come, allo stesso modo, si mischia a situazioni a volte totalmente estranee persino all'architettura stessa che trovano, però, legittimazione attraverso un'operazione di *ri*-composizione, *ri*-contestualizzazione, *ri*-creazione a partire dall'influenza in termini immaginativi del viaggio sul progetto.



Giovan Battista Piranesi, Schemi compositivi di piante di architettura, 1765?

Bruno Munari, Variazioni sul tema del viso umano, 1966

"Ignasi sa che la sola possibilità che ci è consentita è di imbastire castelli provvisori, accettandone la soggettività. Non a caso insiste tanto sull'idea di *topografia*, come se lo storico, individuando legami e percorsi, finisse per costruire mappe immaginarie"<sup>389</sup>: in

<sup>386</sup> Luis M. Mansilla & Emilio Tuñón, *Conversaciones de viajes*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2010, pp. 16-17 (tradotto in italiano)

<sup>387</sup> *ibidem*, pp. 40-41 (tradotto in italiano)

<sup>388</sup> "Eisenman sembra aver ricevuto una rivelazione a Como" Colin Rowe, *Introduction to Five Architects*, (prima ed.: New York: Wittenborn, 1972) ripubblicato in K. Michael Hays (edited by), *Architecture | Theory | since 1968*, op. cit., p. 83

<sup>389</sup> Daniele Vitale, "Mappe immaginarie", in I. de Solà-Morales, *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, a cura di M. Bonino e D. Vitale, Allemandi, Torino 2005, pp. 7-17, p.

definitiva, la geografia appare come una vera e propria tecnica compositiva, una procedura di traduzione del viaggio in architettura, in un senso molto ampio che tocca ogni sua possibile declinazione. Questo passaggio avviene per mezzo di una categoria, appunto la geografia, intermediaria tra il processo odepotico e quello progettuale, che si rivela in grado di disegnare e relazionare nella mente costruzioni, reali o immaginarie, substrato comune di viaggio e progetto. In tal senso, il viaggio, all'interno di tale impalcatura architettonica, mette in crisi in definitiva il concetto stesso di scala su cui si è articolata l'intera trattazione, nel momento in cui "si apre dentro quello spazio che è fuori divinamente misurato, e a scala umana"<sup>390</sup>, in cui elementi e vocabolari non presentano più una propria entità individuale ma piuttosto cambiano di natura, significato e *misura* alla luce del sistema relazionale che li tiene insieme.

"Ma, a questo punto, l'idea di «metropoli» non ha più alcun aspetto dimensionale. «Metropoli» è l'intero pianeta quanto il mio cervello. Il viaggio per i meandri della Terra è idealmente identico a quello intorno alla mia stanza. E questa, sì, mi pare essere una chance di libertà quale nessun'altra epoca ha mai conosciuto"<sup>391</sup>.

---

14. Inoltre, cfr. I. de Solà-Morales, *Topografia de la arquitectura contemporanea*, Gustavo Gili, Barcelona 2003

<sup>390</sup> Cesare Brandi, *A passo d'uomo*, op. cit., p. 11

<sup>391</sup> Massimo Cacciari, "Metropoli della mente", in *Casabella*, n. 523, 1986, pp. 14-15, ripubblicato in M. Biraghi, *Le parole dell'architettura...*, op. cit., pp. 446-453, p. 453



Giancarlo De Carlo

#### **Intermezzo 4 (a mo' di conclusioni).**

##### ***Creative Displacement: il viaggio come strumento***

A dimostrazione del fatto che il tema si configura per sua natura come un discorso aperto, che potrebbe ancora essere articolato in molteplici aspetti e interpretazioni, la forma dell'intermezzo è stata scelta anche per presentare le conclusioni. Si tratta, infatti, dell'occasione per fare un punto dei temi affrontati, nel tentativo di chiarire lo sviluppo semantico che attraverso la tesi il viaggio compie, da mezzo di conoscenza a strumento di ideazione progettuale.

Nel corso della trattazione, due tipologie di viaggio sono sostanzialmente emerse: quello *educativo*, già in una forma differente rispetto al Grand Tour ma comunque dal carattere prevalentemente istruttivo; e un viaggio *maturo*, in cui la figura professionale ha già raggiunto un certo grado di formazione e quindi l'esperienza odepórica acquista tutt'altro significato, di conferma o cambiamento. Nei casi più interessanti, queste due tipologie di viaggio si sono amalgamate, frantumando divisioni per categorie di appartenenza e esaltando la libertà di percezione del singolo individuo, in una predisposizione costante alla scoperta e alla curiosità all'apprendimento.

Quando si arriva alla contemporaneità, il ruolo del viaggio nel processo ideativo-compositivo del progetto necessita chiarimenti più precisi dal punto di vista della coerenza del discorso, in quanto moltissime esperienze all'interno del mondo accademico e professionale dell'architettura spingono, oggi più di ieri, a riflettere su tematiche che sono ad esso tangenti ma che non entrano veramente nel merito della questione progettuale. Uno dei motivi principali è riconducibile al fatto che spesso oggi l'architettura non risulti più strettamente legata al suo proprio contesto disciplinare, ma sia coinvolta all'interno di meccanismi conoscitivi e di condivisione di sapere che la rendono spesso un mezzo culturale e non più solo il fine ultimo di se stessa.

Questo introduce a una terza forma di viaggio, che la tesi non ha trattato, ma che diventa interessante accennare in un discorso conclusivo al fine di chiarire un ultimo tassello del discorso.

Come esposto nel quarto capitolo, la condizione di "viaggio continuo" è senz'altro quella più diffusa nella contemporaneità. Oggi viaggiare è un'operazione estremamente semplice e consuetudinaria; si viaggia ogni giorno, da un capo all'altro del mondo e spesso per un tempo così breve che non sembra di essere andati poi così lontani. I meccanismi dell'architettura contemporanea negli ultimi venti anni hanno spesso dato ancora più credito a tale situazione, in un panorama, ad esempio, in cui le "archistar" viaggiano da un

ufficio all'altro, in diverse parti del globo, a inseguire progetti dai caratteri molto simili, in geografie molto differenti.

Di certo, anche questo è un tipo di “viaggio di architettura” possibile che si basa però su presupposti differenti da quelli di cui si è parlato in questa tesi. Sostanzialmente, l'aspetto che immediatamente si rileva è che in questi casi l'architetto dà e non assorbe dai luoghi, in un atteggiamento in un certo senso completamente opposto alla filosofia del Grand Tour, punto di partenza dell'intero ragionamento.

Dunque, in questo arco temporale molto ampio e che descrive un cambio di prospettiva totale, il viaggio, per come presentato nella tesi, vive nella condizione contemporanea un momento di smarrimento. Naturalmente, è opportuno considerare che la percezione del viaggio stesso sia cambiata, come in effetti è stato anche all'epoca di Le Corbusier, nel capovolgimento che la visione del mondo dall'aeroplano ha comportato, anche in maniera piuttosto esplicita, ad esempio, nella sua idea di città<sup>392</sup>. Ma oggi, alcuni effetti della globalizzazione, assieme al fenomeno dei social network stanno operando, né silenziosamente, né ormai in maniera inconsapevole, una alienazione profonda nell'individuo, il quale si mostra proiettato maggiormente verso la possibilità comunicativa dell'esperienza odepórica. Tale processo vive negli architetti una declinazione anche più rischiosa, nel momento in cui l'architettura diventa prevalentemente comunicazione e non più espressione.

Oggi lo spazio del “viaggio” sembra essere in crisi totale, e allo stesso tempo sembra vivere uno dei momenti più significativi: viaggiare è diventato semplicissimo, così come non viaggiare affatto, visitare luoghi sfruttando le molteplici dimensioni offerte dalla tecnologia, stando fermi sempre nello stesso posto. Il rischio è che lo spazio del viaggio oggi venga compresso<sup>393</sup> così come, di conseguenza, quello dell'architettura che “era per prima cosa l'arte della misura, delle proporzioni. Un tempo permetteva a intere civiltà di misurare il tempo e lo spazio, ma la velocità e la telecomunicazione delle immagini hanno snaturato l'antico ruolo dell'architettura. La *velocità* dilata il tempo compattando lo spazio, e confuta la nozione di dimensione fisica”<sup>394</sup>.

Alla luce di queste considerazioni finali, le conclusioni sono argomentate in forma di elogio su tre concetti che la tesi ha fatto emergere e che ritraggono gli aspetti più significativi del motivo per cui il viaggio rappresenta un'occasione unica di esperienza dell'architettura. Sostanzialmente, rappresentano in sintesi i punti del ragionamento attraverso cui si è costruita una idea del viaggio in termini di *ri*-creazione ideativa: in primis, il concetto di ritorno, inteso come condizione tale da permettere di misurare l'esperienza odepórica in termini architettonici; la questione del confronto, insita nel processo odepórico e che offre una dimensione dialettica di ragionamento progettuale più ampia; infine, il ruolo di centralità che mantiene il discorso architettonico e compositivo

---

<sup>392</sup> cfr. Beatriz Colomina, “Verso un architetto globale”, *Domus*, n. 946, 2011

<sup>393</sup> cfr. Arjun Appadurai, *Modernity at large*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996

<sup>394</sup> Bernard Tschumi, “De-, Dis-, S-“, in Id., *Architettura e disgiunzione*, op. cit., p. 170 [originariamente in B. Kruger, P. Mariani (a cura di), *Remaking History*, Bay Press, Seattle 1989]



sul tema del viaggio che, in definitiva, combacia con gli obiettivi iniziali, nella costruzione di un campo semantico di declinazione del processo odeporico all'interno di quello ideativo-compositivo del progetto architettonico.

### Elogio del ritorno. Senso di località

Gain or growth is best measured when the traveler returns home.

Charles Baudelaire

Sul concetto di ritorno è interessante avanzare un primo ragionamento conclusivo poiché è attraverso il ritorno (fisico e concettuale) che l'architetto riacquista un senso di località nella proposizione di risultati in forma di prodotti di architettura, composti odeporici che tornano nell'ambito della disciplina. Infatti, i viaggi "senza" ritorno appaiono di difficile inquadramento dal punto di vista architettonico, intendendo quindi il *ritorno* non solo come il viaggio verso casa ma anche un *output* in termini compositivi.

Il ritorno dal viaggio ha rappresentato una costante in tutti i casi presentati nella trattazione. Gli architetti viaggiavano, conoscevano, restavano ammaliati dalla bellezza di luoghi lontani e incuriositi da schemi compositivi in grado di spiegare quel tale fenomeno urbano e/o architettonico in modo molto più diretto e esplicito rispetto a quanto libri, riviste o altri strumenti di conoscenza potessero mai fare. In tal senso, il ritorno rappresentava quella discontinuità necessaria al fine di mettere a frutto lo spazio del viaggio attraverso il ragionare sul progetto, che diventa, così, sostanzialmente, effetto di tale discontinuità.

Senza ritorno non ci sarebbe mai prova del viaggio; senza ritorno, in effetti, non ci sarebbe neanche il viaggio stesso. Quindi, in un certo senso, riprendendo il discorso di Wigley a cui si è accennato in apertura<sup>395</sup>, è vero che il viaggio verso B cambia A, ma è anche vero che senza il viaggio di ritorno da B ad A, B non esisterebbe. Il ritorno è ciò che concretizza lo spazio architettonico del viaggio, ciò che lo rende consapevole, compiuto, trasmissibile, reale.

Kay Bea Jones adopera la metafora della valigia nel presentare il viaggio come processo e paradigma nella costruzione di una conoscenza architettonica<sup>396</sup>: *Unpacking the Suitcase* rappresenta proprio l'operazione attraverso cui, una volta tornati dal viaggio, gli architetti riversano "a casa" le idee architettoniche collezionate, sfruttando la miriade di metodi della rappresentazione verbale e/o visiva a loro disposizione.

Eppure, nell'inquadramento concettuale del viaggio contemporaneo come pratica implicita e sottintesa, l'assimilazione del ritorno rischia di essere fugace nel caso in cui non venga tradotta in termini architettonici, non necessariamente in termini materici quanto piuttosto consapevoli. Disfare i bagagli per Rem Koolhaas significa, ad esempio, soltanto prepararsi alla prossima partenza: il viaggio è nel suo caso un diagramma su cui

---

<sup>395</sup> Mark Wigley, "The myth of the local", op. cit.

<sup>396</sup> cfr. Kay Bea Jones, "Unpacking the SuitCase: Travel as Process and Paradigm", op. cit.

riportare il numero dei chilometri percorsi e la quantità di notti trascorse in hotel, non individualmente ma in maniera trasversale e comparativa rispetto ai componenti del suo studio<sup>397</sup>.



OMA, *Travel Behavior*, (pubblicato in SMLXL)

Rem Koolhaas e Zoe Zenghelis, *The City of the Captive Globe*, OMA, 1972

Questo atteggiamento si rispecchia nel suo modo di fare architettura, nel senso ampio dell'espressione: a partire dalla sua esperienza a New York, da cui uscirà *Delirious New York*, è evidente una posizione sostanzialmente differente da quella di Bernard Tschumi. Egli viaggia non per imparare e trasferire, quanto piuttosto per comprendere e teorizzare il luogo stesso in cui viaggia. O addirittura, nel suo lavoro su Lagos, la volontà è quella di "esportare" il locale, in un atteggiamento però sostanzialmente globale<sup>398</sup>. Viaggi quindi a senso unico e allo stesso tempo con molteplici fuori uscite inaspettate e poco controllabili dal punto di vista architettonico. In questo quadro, infatti, l'architettura gioca un ruolo marginale, da spettatrice, esplicitando in maniera più evidente un ruolo di *mezzo* culturale.

Il ritorno rappresenta dunque una chiave di lettura possibile per il viaggio contemporaneo che si presenta sotto forma, o meglio, sotto *forme* implicite e sottintese e che, come si è appena visto, può facilmente trarre in confusione. Il ritorno permette di avere una immagine finita di quella esperienza, permette in qualche modo all'architetto di astrarre un'idea catalogata per luoghi nella sua mente e di poterla *ri*-utilizzare. Questo è ciò che intende Alvaro Siza con l'espressione *Tutte le città sono la mia città, a cui sempre torno*: "tutto è diverso allora, perché so che è diverso. Gli occhi si aprono alla mia città, sono di nuovo un estraneo sorpreso, capace di vedere, fare"<sup>399</sup>. L'apporto specifico del viaggio appare in definitiva non soltanto quello di poter vedere le cose diversamente ma anche di

<sup>397</sup> "The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, *travelogues* [...]" Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, medium, large, extra-large*, Monacelli Press, New York 1998; interessante è, a tal proposito, anche il confronto tra Le Corbusier e Koolhaas che propone Stanislaus von Moos, "Notes sur les architectes voyageurs", op. cit.

<sup>398</sup> cfr. R. Koolhaas, AMOMA (et. al.), *Content*, Taschen, Köln 2004

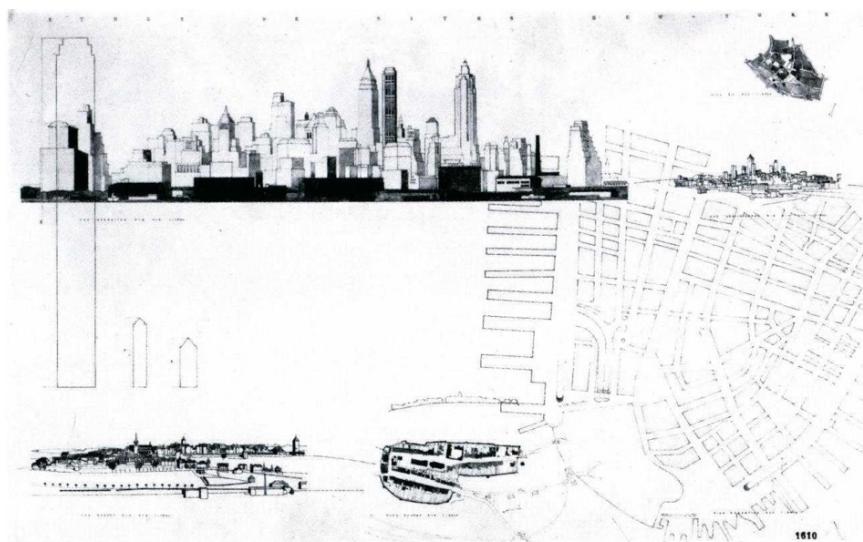
<sup>399</sup> cfr. Alvaro Siza, C. Castanheira, *Las ciudades de Alvaro Siza*, Edición Talis, Madrid 2001

poterle *fare* diversamente, sulla scia dell'impulso creativo che il ritorno dal viaggio è capace di generare, nel creare un prisma di *opportunità* immaginifiche maggiori.

### Elogio del confronto. Meccanismi di molteplicità

*Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. [...] Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia*<sup>400</sup>.

Marco Polo, in *Le città invisibili*



Sovrapposizione nella stessa scala di Romont, in Svizzera, San Gimignano, in Italia e Manhattan. Studio analitico di Georges Van Bogaert, 1955 (fonte: J. Gubler, *Jean Tshumi. Architecture at Full Scale*, Skira, Milano 2008, p. 187)

Alvaro Siza aiuta ad introdurre un'altra importante questione emersa nel corso della tesi: la sua affermazione per cui tutte le città che ha conosciuto e che ha attraversato le ritrova nella sua città di origine, si basa sull'idea che in città diverse, è possibile ritrovare qualcosa che unisce e che allo stesso tempo separa, instaurando in maniera, ancora una volta, implicita e sottintesa, una dialettica di confronto molto interessante.

In introduzione, si parlava della caratteristica di dinamicità del viaggio che permette di creare un prisma di traiettorie e di reti piuttosto che ragionare su singole e isolate percezioni di luoghi, esplicitandosi successivamente in maniera più diretta nella scelta di utilizzare la strategia del confronto per una ricognizione contemporanea sul tema.

Ma in realtà, la questione del confronto corre attraverso l'intera trattazione e ne costituisce una spina dorsale importante. Sin dall'inizio con Sergio Bettini, nel primo capitolo, si imposta un'indagine su una tipologia di spazio architettonico contenuta all'interno di Roma-Bisanzio, che non vengono concepite come entità separate, ma come luoghi che si richiamano, generando un campo di interazione molto intenso: campo di interazione che è il vero oggetto dell'indagine. Come Venturi nel ragionamento tra Roma e Las Vegas,

---

<sup>400</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit.

così anche per Hejduk “un senso di precisione e una sete per il dettaglio” sono stati innescati dal confronto Italia-Texas<sup>401</sup>. Così Pompei-Stoccolma, New York-Parigi, e così via, la strategia del confronto alimenta i ragionamenti progettuali che sono stati affrontati, compresi i casi meno approfonditi, attraverso viaggi e ri-viaggi che producono vere e proprie ri-letture dei luoghi.

Infatti, ciò sostanzialmente ha permesso che ci fosse una nuova interpretazione di Pompei alla luce del progetto per il Cimitero, generato da Pompei stessa; una nuova lettura di New York alla luce della sintesi che il Parc de la Villette ne rappresenta; nei casi più recenti spagnoli e americani, un processo innovativo attraverso cui avviene l’individuazione di caratteri essenziali dell’architettura quali il rispetto e l’identità dei luoghi ma allo stesso tempo l’importanza di una architettura di significato e di presenza. In un certo senso, attraverso il confronto nei termini che la tesi ha presentato, avviene un riscatto del concetto di *copia*, in un meccanismo in cui quest’ultima, nel compiere un personale processo esplicativo, apporta dei significati nuovi, altri, innovativi, anche all’originale.

Ma, ancor di più, diventa interessante sottolineare un’importante evoluzione che si registra nelle fonti di ispirazione che il confronto mette in moto e che, a partire dalla città e dai paesaggi archeologici, passando per ambientazioni barocche e rinascimentali, approda ad una varietà contemporanea tale da riuscire ad attingere a molteplici configurazioni assurde a materiali *ri-creativi* principalmente a causa di ben precise intenzionalità individuali.

Una metodologia basata su questo tipo di idea di molteplicità è stata in tal senso supportata e alimentata anche dai diversi livelli di conoscenza che sono stati adottati: l’archeologia, la geometria e la geografia. Queste tre discipline, come abbiamo visto, condividono dei campi di interesse e applicazione con l’architettura così come con il viaggio. Hanno rappresentato, in definitiva, i linguaggi attraverso cui i confronti sono stati messi in campo e argomentati alla luce dei progetti presentati. Linguaggi che non sono stati in alcun modo “definiti”, nel senso letterale del termine, ma esplicitati rispettivamente in termini di atmosfere, strutture e relazioni architettoniche che il viaggio è in grado di innestare per pesi, contenuti e configurazioni.

Alla luce di questo ragionamento, appaiono interessanti le parole di Ungers, che nel 1982 scriveva: “Ci sono tre livelli di base per comprendere i fenomeni fisici: in primo luogo, l’esplorazione di fatti fisici puri; secondo, l’impatto psicologico sul nostro io interiore; e terzo, la scoperta immaginativa e la ricostruzione dei fenomeni al fine di concettualizzarli. Se, ad esempio, la progettazione è intesa puramente dal punto di vista tecnico, si traduce in un funzionalismo pragmatico o in formule matematiche. Se la progettazione è esclusivamente un’espressione di esperienze psicologiche, allora solo i valori emotivi sono importanti e il progetto si trasforma in un sostituto della religione. Se, invece, la realtà fisica è intesa e concettualizzata come un’analogia di quella realtà nella nostra

---

<sup>401</sup> John Hejduk, “Statement 1979”, in *John Hejduk: 7 Houses*, op. cit., p. 116

immaginazione, allora perseguiamo un'idea progettuale morfologica, trasformandola in fenomeni che, come tutte le idee reali, possono essere espansi o condensati”<sup>402</sup>

Il confronto, dunque, sia tra realtà differenti ma anche metodologicamente, attraverso punti di vista differenti, permette, in definitiva, di creare un campo di misura e comparazione molto articolato, mettendo in contatto luoghi e vicende che possono in qualche modo essere comprese maggiormente alla luce di determinate osservazioni congiunte. Questo è il motivo per cui, ad esempio, “un edificio commerciale di New York deve essere guardato con il medesimo rispetto e la stessa attenzione con cui si osserva una cattedrale [...] Così facendo, cominceremmo a comprendere il carattere specifico e a rispettare l'individualità di ciascuna cosa, anche di quelle che, a prima vista, non ci trasmettono alcuna emozione”<sup>403</sup>. Giancarlo De Carlo si riferiva forse a questo particolare comportamento che il viaggio mette in moto, quando affermava che riteneva necessario descrivere la città “con l'acutezza e la determinazione del progettista, ma anche con la sensibilità e la passione del viaggiatore” dimostrando “l'attaccamento e il distacco, la passione e la di-stensione critica, indispensabili per leggere con chiarezza e progettare”<sup>404</sup>.

In definitiva, il confronto che l'esperienza del viaggio genera mette in gioco un campo del *tra*, dello *spazio intermedio*, che rappresenta uno dei campi più fertili per il progetto di architettura, permettendo, in questo modo, che si possano avanzare possibili applicazioni contemporanee.

### Elogio dell'architettura. Un'idea compositiva di viaggio

L'architettura è allora il compimento di un itinerario previsto,  
è il traguardo di un viaggio nuovo o ripetuto<sup>405</sup>

Franco Purini

I viaggi per visitare opere di architettura sono per me, oggi, uno dei pochi modi di avvicinarsi a una comprensione della disciplina, che è alla base del progetto e che è indispensabile praticare<sup>406</sup>

Rafael Moneo

La tesi si presenta fondamentalmente come un'indagine sull'architettura operata attraverso l'architettura stessa, in un procedimento di rilettura o *re*-interpretazione che il viaggio stesso ha reso possibile, in una condizione di continua rielaborazione.

---

<sup>402</sup> Oswald Mathias Ungers, *Morphologie: City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung W. König, Köln 1982, pp. 8-9

<sup>403</sup> Louis I. Kahn, “Il valore e il fine del disegno”, in M. Bonaiti (a cura di), *L'architettura è. Kahn e gli scritti*, op. cit., pp. 52-55

<sup>404</sup> cfr. Giancarlo De Carlo, *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995; anche, cfr. Giancarlo De Carlo (a cura di E. Mioni e E. C. Occhialini), *Immagini e frammenti*, Electa, Milano 1995

<sup>405</sup> Franco Purini, *Comporre l'architettura*, op. cit.

<sup>406</sup> Rafael Moneo (a cura di M. Bonino), *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino 2007, p. 47

Una volontà molto chiara, quindi, è stata quella di argomentare sempre intorno all'architettura, in forma costruita e teorica. Nonostante ciò, l'obiettivo principale non ha perseguito l'affermazione a priori di una idea di viaggio come procedimento compositivo; piuttosto, sono state fornite argomentazioni, interpretazioni e approfondimenti che, attraverso opportune dimostrazioni e selezionati casi-studio, hanno costruito un'idea compositiva del viaggio in architettura semplicemente *esplicitando* come il viaggio sia stato coinvolto nei processi ideativo-compositivi del progetto. Tale obiettivo è stato portato avanti attraverso una costante e sempre evidente condizione di “non classificabilità” che si verifica per diversi motivi: da un lato, l'esperienza itinerante è inevitabilmente soggetta alla personale condizione esistenziale del momento; dall'altro, vi è un tempo di assimilazione in differita, a distanza e durata variabile dal viaggio stesso, dentro cui maturano le condizioni di consapevolezza per l'elaborazione dei risultati che può essere soggetta a imprevedibili variazioni.

La costruzione di tale idea architettonica del viaggio è avvenuta per passaggi e per successive aggiunte, in uno schema complessivo che evolve senza rappresentare però una evoluzione, bensì una impalcatura che non sottrae nulla al precedente.



Alvaro Siza, verso Salemi, Sicilia, 1980

In questo senso, elemento di originalità è la struttura e la metodologia adottata, che in effetti cerca di spiegare degli aspetti, alle volte scendendo anche nel dettaglio o coinvolgendo tangenzialmente nel ragionamento teorie o approcci importanti della storia della disciplina (come ad esempio il Romanticismo nordico, il Decostruttivismo o il Regionalismo critico), ma resta sempre molto aperta. La particolare strutturazione della

tesi è stata l'invenzione più appropriata a mantenere questo duplice carattere, ricco da un lato, e dall'altro molto interessato a capire le questioni progettuali più specifiche.

Un altro elemento di originalità è quello esplicitato dalla particella "ri", spesso utilizzato nell'introdurre termini o concetti o semplicemente nell'esplicazione di un atteggiamento.

Il "ri" è stato inteso come una modalità di composizione, non nel senso di *riuso* ma come *rielaborazione*, un *re-working* che presuppone una attività mentale consistente sui materiali dell'esperienza, consapevole e interessata a ciò che è stato prodotto in precedenza e che in qualche modo può rappresentare fonte di ispirazione.

Nel "ri" sono contenute tutte le declinazioni compositive individuate come procedure: trasposizione, derivazione, variazione, che rappresentano il tentativo di tenere dentro il discorso progettuale un tema molto ampio. In questo senso, Villa adriana a Tivoli, il Cimitero nel Bosco di Stoccolma, il Parco de la Villette a Parigi rappresentano tutte operazioni molto importanti, di cui la tesi offre una nuova interpretazione. Nei casi più contemporanei, è evidente uno sforzo più consistente nel tenere il viaggio dentro il processo compositivo dell'architettura, anche con quanto visto su Koolhaas, questione che in definitiva dimostra l'emergere della questione come un punto importante nel ragionamento contemporaneo.

La tesi in definitiva dimostra come il viaggio sia quell'occasione di estraniamento dal quotidiano che permette di fare osservazioni più lucide e approfondite, anche in maniera più intuitiva e disinteressata. Viaggiando, toccando con mano, le cose si conoscono con un grado di approfondimento e di sensibilità maggiore poiché entrano direttamente a far parte dell'esperienza individuale, nella costruzione di un immaginario che, nelle sue molteplici forme e declinazioni, appare, in definitiva, il campo d'ideazione a cui il progetto di architettura attinge in maniera più significativa.





*Ci sono molti modi di viaggiare. Qualcuno viaggia nelle proprie memorie, qualcuno viaggia nella propria stanza, qualcuno viaggia nel proprio giardino o anche nell'orto, qualcuno nelle proprie montagne e invece qualcuno viaggia in luoghi sconosciuti, dentro paesaggi, memorie e visioni che non sono le sue, che non lo riguardano, che non gli appartengono. Voglio dire che a qualcuno piace viaggiare nella propria solitudine e qualcuno, forse più incerto, forse più curioso, cerca in giro, negli spazi vasti del pianeta e nelle sue innumerevoli storie, l'ombra di se stesso o la propria identità o uno speciale nutrimento per la propria esistenza.*

*Io appartengo un po' a questo secondo gruppo, perché penso che comunque sia sempre importante sapere che cosa c'è al di là del muro del proprio giardino, al di là del cancello della propria provincia.*

*Per quanto la provincia possa essere complessa, saporita, infinita e per quanto uno possa trovare spazi da percorrere nella propria provincia, io penso che al di là del muro di casa ci saranno sempre sorprese, si potranno vedere meraviglie mai viste, trovare stradine nascoste e si potrà sempre dormire sotto un albero nuovo, toccare con le mani un mare sconosciuto, dormire una notte con altri profumi, sentire odori speciali, sentire suoni mai uditi e vedere colori mai immaginati. Forse si saprà anche di disastri che non vorremmo mai aver saputo o forse si scopriranno invenzioni non compatibili con le nostre invenzioni o forse alla fine ci chiederemo che cos'è questo immenso, colorato, lucido, complicato, affannato pianeta dove tutto succede.*

*Se ci faremo questa domanda avremo fatto un bel viaggio: ci saremo aperti al mondo e alla gente, avremo un nuovo punto di riferimento ai nostri pensieri, ai nostri gesti, ai nostri sentimenti, saremo nuovi noi stessi e forse più pazienti verso tutti quelli che vivono insieme a noi.*

Ettore Sottsass



## Bibliografia

### Premessa & Introduzione

**BENJAMIN, W.:** *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1963 [trad. it. a cura di E. Ganni, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007]

**BORASI, G.** (edited by): *Journeys: how travelling fruit, ideas and buildings rearrange our environment*, Canadian Centre for Architecture (Montréal), ACTAR, Barcelona 2010

**BOYER, C. M.:** *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, Cambridge 1994

**BUCKLEY, C., RHEE, P.** (eds): *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, GSAPP Books, New York 2011

**DE CARLO, G.:** (a cura di A. De Carlo), *Viaggi in Grecia*, Quodlibet, Macerata 2010

- *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995

**DESETA, C.:** *Grand tour: viaggi narrati e dipinti*, Electa, Napoli 2001

- *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 1996

**GOETHE, J. W.:** *Italienische Reise*, Insel-Verlag, Lipsia 1929 [trad. it. E. Castellani (a cura di), *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983]

**GUBLER, J.:** (a cura di C. Gandolfi), *Motion, émotion. Architettura, movimento e percezione*, Chistian Marinotti Edizioni, Milano 2014

**HULTZSCH, A.:** *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, LEGENDA, Londra 2014

**JONES, K. B.,** "Unpacking the SuitCase: Travel as Process and Paradigm", in A. Piotrowski, J. Williams Robinson (eds.), *The Discipline of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001, pp. 127-157

**MAGRIS, C.:** *L'infinito viaggiare*, Mondadori, 2005

- *Microcosmi*, Garzanti, 1997

**MANSILLA, L. M.:** *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2001

**NORBERG-SCHULZ, C.:** *L'Abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984

**OCKMAN, J., FRAUSTO, S.:** *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, Prestel, Munich 2005

J. Ockman, "Bestride the world like a colossus: the architect as tourist", pp. 158-185;

M. Augé, "Contemporary tourist experience as mise-en-scène", pp. 88-91

**ROSSI, A.:** *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009 (prima edizione italiana: Pratiche, Parma 1990)

**RUDOLFSKY, B.:** *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*, edited by Architekturzentrum Wien in association with The Getty Research Institute Los Angeles, Birkhäuser, Basel-Boston 2007

**RUSKIN, J.:** *The stones of Venice*, John Wiley, New York 1860 [trad. it. Id., *Le pietre di Venezia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1982]

- *The seven lamps of architecture*, John Wiley, New York 1880 [trad. it. Id., *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1982]

**SARAMAGO, J.:** *Viaggio in Portogallo*, Feltrinelli, Milano 2011

**SECCHI, B.:** *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari 2000

**TRAGANOU, J., MITRASINOVIC, M.** (edited by): *Travel, Space, Architecture*, Ashgate, Burlington 2009

## **Capitolo I**

**AA. VV.:** *Ciudades del siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van de Wyngaerde*, El visio, Madrid, 2008

**ARAVENA, A.:** *Progettare e costruire*, Mondadori Electa, Milano 2007

**ARNHEIM, R.:** *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkeley 1954 [trad. it. Id., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962]

**BACHELARD, G.:** *La poétique de l'espace*, 1957 [trad. it. a cura di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975]

**BETTINI, S.:** *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo, Bari 1978

**BOUDON, P.:** "«Échelle» en architecture et au-delà. Mesurer l'espace; dépasser le modèle géométrique", in *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n.82, 1999, pp. 5-13

- *Introduction à l'architecturologie*, Dunod, Paris 1992

- BRANDI, C.:** *Viaggio nella Grecia antica*, Editori riuniti, Roma 2001
- *A passo d'uomo*, Bompiani, Milano 1970
- BRUNO, G.:** *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- CALVINO, I.:** *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993
- CAMPOBAEZA, A.:** *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*, Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, Madrid, 1998
- *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires, 2009
- CARANDINI, A.:** "Urbanistica, architettura e archeologia", in *Urbanistica*, n. 88, 1987, pp. 10-12
- CELATI, G.:** *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975
- DE CARLO, G.:** (a cura di E. Mioni e E. C. Occhialini), *Immagini e frammenti*, Electa, Milano 1995
- DE MAIO, F.:** "Dentro il tempo: il Bilderatlas di Luis Moreno Mansilla", in *Engramma*, n° 100, 2012
- DE SETA, C.:** *Ritratti di città. Dal Rinascimento a secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011
- *Il mito dell'Italia e altri miti*, Utet, Torino 2005
- ERLANDE BRANDENBURG, A.** (et. al.): *Villard de Honnecourt. Disegni. Dal manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 19093)*, Jaca Book, Milano 1988
- FOCILLON, H.:** *Vie des formes suivies de l'éloge de la main*, 1943 [trad. it. *Vita delle forme e Elogio alla mano*, Einaudi, Torino 2002]
- FOUCAULT, M.:** *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002
- FRAMPTON, K.:** "Il disegno veloce. Le annotazioni di Alvaro Siza", in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 72-87
- FRANCO TABOADA, J. A.:** "El dibujo del viaje real. Una aventura imperecedera", in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, atti del 15° convegno internazionale di Expresión Gráfica Arquitectónica (maggio 2014), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 17-31

**GALVANDESVAUX, N.:** “Kahn y Piranesi visitan la Villa Adriana”, in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, atti del 15° convegno internazionale di Espressione Grafica Arquitectónica (maggio 2014), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 321-327

**GENTILI TEDESCHI, E., DENTI, G.:** *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea, Firenze 1999

**GIEDION, S.:** *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1967 [trad. it. Id., *Spazio, tempo ed architettura*, a cura di E. e M. Labò, Hoepli, Milano 1984]

- *Architecture and the Phenomena of Transition. The three space conceptions in architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1971

**GUSMAN, P.:** *La villa d'Hadrien près de Tivoli; guide et description, suivi d'un catalogue des œuvres d'art*, Hachette et cie, Paris 1908

**HOLL, S.:** *Parallax: architettura e percezione*, Postmedia books, Milano 2004

- *Scale*, Lars Muller Publishers, Zurich 2012

**HOLL, S., PALLASMAA, J., PERÉZ-GÓMEZ, A.** (eds.): *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco 2006

A. Pérez-Gómez, “The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation”, pp. 7-26

**JASCHKE, K.:** “Aldo van Eyck and the Dogon image”, in C. Buckley, P. Rhee (eds), *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, GSAPP Books, New York 2011, pp. 72-103

**KLEE, P.:** (edited by F. Klee) *The diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley 1964

**KOOLHAAS, R., MAU, B.:** (a cura di J. Sigler) *S, M, L, XL*, 010 Publishers, Rotterdam 1995

**LABARTA, C.:** “The inner journey of Luis Barragan”, in C. Buckley, P. Rhee (eds), *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, GSAPP Books, New York 2011, pp. 104-135

**LEFEBVRE, H.:** *La production de l'Espace*, Edition Anthropos, Paris 1974 [eng. trans. Id., *The Production of Space*, Blackwell, Cambridge 1991]

**LIGTELIJN, V., STRAUVEN, F.** (edited by): *Aldo van Eyck: Writings, vol. 1, The Child, the City, and the Artist, vol. 2, Collected Articles and other Writings*, SUN, Amsterdam 2008

**LYNCH, K.:** *The image of the city*, The MIT Press, Cambridge 1960 [trad. it. *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Venezia 1964]



**MACDONALD, W. L., PINTO, J. A.:** *Hadrian's Villa and its legacy*, Yale University Press, New Haven 1995 [trad. it. Id., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997]

**MARTINEZ PEREZ, F. J.:** *Berlin. La arquitectura de viaje. El viaje de arquitectura*, Universidad Politécnica de Valencia, 2010

**MASTRIGLI, G.** (a cura di): *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016

**MERLEAU-PONTY, M.:** *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 [trad. it. Id., *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1980]

**MERRILL, M.:** *Louis Kahn: drawing to find out: designing the Dominican Motherhouse and the patient search for architecture*, Lars Müller, Baden 2010

- *Louis Kahn: on the thoughtful making of spaces: the Dominican Motherhouse and a modern culture of space*, Lars Müller, Baden 2010

**MITRASINOVIC, M.:** *Total landscape, theme parks, public space*, Ashgate, Burlington 2006

**MONTAIGNE, DE M.:** *Essais*, 1588 [trad. it. *Saggi*, Bompiani, Milano 1991]

**MOORE, C. W.:** "Hadrian's Villa", in *Perspecta*, 6, 1960, pp. 17-26

**MORETTI, L.:** "Strutture e sequenze di spazi", in *Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura*, n. 7, 1953, pp. 9-20

**MUMFORD, L.:** *The culture of cities*, Harcourt, Brace and Co., New York 1938 [trad. it. Id., *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Milano 1953]

**NORBERG-SCHULZ, C.:** *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, New York 1979 [trad. it. Id., *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1998]

- *Existence, Space and Architecture*, Praeger, New York 1971 [trad. it. Id., *Esistenza, spazio e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1982]

**NUTI, L.:** *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996

**OLMO, C.:** "Dalla tassonomia alla traccia", in *Casabella*, n. 575-576, 1991, pp. 22-24

**PALLASMAA, J.:** *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley & Sons Inc., Chichester 2011 [trad. it. *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Safarà, Pordenone 2014]

- *The eyes of the skin: architecture and the senses*, Wiley-Academy, Chichester 2005

**PIERCONTI, M. J. K.:** “Wright, Scarpa e il Giappone”, in Id., *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007, pp. 40-69

**RYKWERT, J.:** *The Seduction of Place. The History and Future of the City*, Pantheon Books, New York 2000 [trad. it. *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Einaudi, Torino 2003]

- *The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World*, Princeton University Press, Princeton 1976 [trad. it. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi, Milano 2002]

**SAMBONET, G.:** “Ettore Sottsass architetto. Esercizio formale 1979”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 102-111

**SOTTSASS, E.:** *Esercizi di viaggio*, a cura di M. Carboni, Aragno editore, Torino 2000

**TAFURI, M.:** *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980

**TALIAFERRO BOATWRIGHT, T.:** *Hadrian and the city of Rome*, Princeton University Press, Princeton 1987

**TRAGANOU, J.:** *The Tokaido Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, Routledge, London-New York 2004

**WARBURG, A.:** (a cura di R. Venuti, I. Spinelli) *Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998

**WIGLEY, M.:** “The myth of the local”, in C. Buckley, P. Rhee (eds), *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, GSAPP Books, New York 2011, pp. 208-253

- “The Architecture of Atmosphere”, *Daidalos*, n. 68, 1998, pp. 18-27

**YOURCENAR, M.:** *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris 1974 [trad. it. Id., *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1977]

**ZEVI, B.:** *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948

**ZUMTHOR, P.:** *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003

- *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Milano 2007

## **Intermezzo 1. Le Corbusier**

**AA.VV.:** *Le Corbusier, 1887-1965*, Electa, Milano 1993

**AA.VV.:** *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris 2013

S. von Moos, "Notes sur les architectes voyageurs", pp. 25-47

G. Gresleri, "L'Europe en zigzag et la dérive vers l'Orient. Le défi de Jeanneret", pp. 130-145

J-L. Cohen, "Vers une Acropole: d'Athènes à Ronchamp", pp. 376-393

M. Iuliano, "Montage d'orient", pp. 414-423

**ÁBALOS, I.:** (eds.) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009

- *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008

- *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005

- *Le Corbusier pintoresco. El pintoresquismo en la modernidad*, in *Arquitectura*, n. 337, 2004, pp. 50-59

- *El viaje a América de las ideas pintoresquistas*, in *Arquitectura*, n. 330, 2003, pp. 18-25

**AGAMBEN, G.:** *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008

**BACON, M.:** *Le Corbusier in America: travels in the land of the timid*, The MIT Press, Cambridge 2001

**BROOKS, H. A.:** *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago 1997

**CROSET, P.:** "Occhi che vedono", in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp. 4-7

**DAZA CACEIDO, R.:** *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Edouard Jeanneret – Le Corbusier*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015

**GENTILI TEDESCHI, E., DENTI, G.:** *Le Corbusier a villa Adriana: un atlante*, Alinea, Firenze 1999

**GIORDANI, J-P.:** "Visioni geografiche", in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp. 18-33

**GRAVAGNUOLO, B.:** *Le Corbusier e l'antico: viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Napoli 1997

- "Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea", in J-F. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 2016, pp. 60-99

**GREGOTTI, V.:** "Un Le Corbusier più vicino", in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp. 2-3

**GRESLERI, G.** (a cura di), *Il Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia 1984

- “Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 6-21
- “Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione”, in *Casabella*, n. 531-532, 1987, pp. 8-17

**LE CORBUSIER:** *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, Paris 2011

- *Les voyages d'Allemagne. Carnets; Voyage d'Orient. Carnets*, Fondation Le Corbusier, Electa, Milano-Parigi 2000
- *Urbanisme*, G. Crès & cie, Paris 1924 [trad. it. *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano 1967]
- (a cura di R. Tamborrino), *Scritti*, Einaudi, Torino 2003
- *Vers une architecture*, Crès, Paris 1923 [trad. it. Id., *Verso una architettura*, Longanesi, (a cura di P. Cerri, P. Nicolin), Longanesi & C., Milano 1989]

**MIANO, P.:** “Indagine archeologica e programma architettonico”, in A. Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati / Landscapes of ruins. Ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 252-261

**PAPAPETROS, S.:** “Le Corbusier and Freud on the acropolis: notes on a parallel itinerary”, in C. Buckley, P. Rhee (eds): *Architects' Journeys: Building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar*, GSAPP Books, New York 2011, pp. 136-171

**TALAMONA, M.** (a cura di): *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012

- J. Quetglas, “Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente...”, pp. 78-97
- G. Gresleri, “Dalla villa alla ville: Jeanneret e Adriano”, pp. 136-150

**VON MOOS, S., RUEGG, A.:** (edited by) *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922*, Yale University Press, New Haven 2002

## Capitolo II

**AA.VV.:** *En contacto con Alvar Aalto (catalogo de la exposición)*, Museo Alvar Aalto, 1993

A. Aalto, *Del umbral a la sala de estar*, pp. 8-13

J. Pallasmaa, *De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura*, pp. 36-47

**AA.VV.:** *Erik Bryggman 1891-1955 architect*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1991

**ADAMS, N.:** *Gunnar Asplund*. Mondadori, Milano 2011

**AHLBERG, H., HOLMDAHL, G.:** *Gunnar Asplund architect: 1885-1940: Plans, sketches and photographs*. Stockholm: Svenska arkitekters riksförbund, 1986

- ASPLUND, G.:** *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*, El Croquis 2002
- BLUNDELL JONES, P.:** *Gunnar Asplund*, Phaidon, London-New York 2006
- BOULLÉE, È-L.:** (edité par J-M. Pérouse de Montclos) *Architecture. Essai sur l'art*, Hermann, Paris 1968
- CALDENBY, C., HULTIN, O.:** *Asplund*, Gustavo Gili, Barcelona 1988
- CAPUANO, A.** (a cura di): *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati / Landscapes of ruins. Ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata 2014
- CASSANELLI, R.** (et al.): *Le case e i monumenti di Pompei nell'opera di Fausto e Felice Niccolini*, F. Di Mauro, Sorrento 2003-2006
- CELATI, G.:** *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975
- COLLOTTI, F.:** “Il progetto come viaggio e trasposizione. Karl Friedrich Schinkel, architetture e paesaggi”, in *Firenze Architettura*, n. 1, 2004, pp. 64-71
- CONSTANT, C.:** *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Bygghuset, Stockholm 1994
- CORNELL, E.:** “Il cielo a volta”, in *Controspazio*, n. 4, 1983, pp. 37-42
- DALCO, F.:** *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*, Lettera Ventidue, Siracusa 2015
- DE CARLO, G.:** “Appunti da un breve viaggio in Morea”, in *Spazio e società*, n. 55, 1991
- DE PASQUALE, G.:** *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016
- DELGADO ORUSCO, E.:** *Alvar Aalto en España*, Casimiro libros, Madrid, 2013
- DERRIDA, J.:** *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003
- ECCHELI, M. G.:** “Viaggio e architettura”, in *Firenze Architettura*, n. 1, 2004, pp. 2-5
- ELMLUND, P., MARTELIUS, J.** (eds.): *Swedish Grace. The forgotten modern*, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, Stockholm 2015

**ESCODA PASTOR, C.:** “Alvar Aalto: aprendiendo de los viajes”, in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, atti del 15° convegno internazionale di Expresión Grafica Arquitectónica (maggio 2014), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 305-312

**FERRERFORÉS, J. J.:** “Intervalos y viajes en Erik Bryggman”, in AA.VV., *El dibujo de viaje de los arquitectos*, atti del 15° convegno internazionale di Expresión Grafica Arquitectónica (maggio 2014), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 313-320

**FIDONE, E.:** “La luce e l’ombra, Asplund e la Sicilia”, *D’Architettura*, n. 38, 2009, pp. 68-73  
- “Viaggio di architettura”, in *Enciclopedia dell’architettura*, vol. IV, Federico Motta Editore, Milano 2007, pp. 370-373

**FOUCAULT, M.:** *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1966

**FRAMPTON, K.:** *Modern architecture: a critical history*, Thames and Hudson, London 1980  
[trad. it. Id., *Storia dell’architettura moderna*, a cura di S. Milesi, Zanichelli, Bologna 2008]

**GARNIER, T.:** *Une cité industrielle: étude pour la construction des villes*, Vincent, Paris 1918

**GRAVAGNUOLO, B.:** “Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell’architettura contemporanea”, in J-F. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L’architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 2016, pp. 60-99

- “La visione di Pompei attraverso le lenti della contemporaneità”, in R. Picone (a cura di), *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 33-42
- “Le voyage mental dans l’Antiquité”, pp. 76-81, AA.VV.: *L’invention d’un architecte. Le voyage en Orient de le Corbusier*, Éditions de la Villette, Parigi 2013

**GUZZO, P.G.:** *Pompei: storia e paesaggi della città antica*, Electa, Milano 2007

- *Pompei*, Electa, Napoli 1998

**LEJEUNE, J-F., SABATINO, M.** (a cura di): *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, 2010

- *Nord/Sud. L’architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 2016

**LYN, F.:** “Risonanze mediterranee nell’opera di Erik Gunnar Asplund. Tradizione, colore e superficie”, in J-F. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L’architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 2016, pp. 328-351

**MANGONE, F.:** *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l’Italia 1850-1925*, Electa, Napoli 2002

**MATTEONI, D.:** “Introduzione”, in *Rassegna*, “L’archeologia degli architetti”, n. 55/3, 1993, pp. 4-7

**MAZOIS, F.:** *Les Ruines de Pompéi, dessinées e mesurées par F. Mazois, pendant les années MDCCCIX, MDCCCX, MDCCCXI...* (ouvrage continué par M. Gau), Librairie de Firmin Didot frères, Paris 1815-1838

**MCKIM, MEAD & WHITE:** *The architecture of McKim, Mead & White in photographs, plans, and elevations*, Dover Publications, New York 1990

**MENNA, G.:** “*Forma urbis*. L’evoluzione della struttura urbana di Pompei come contributo alla comprensione del sistema-città”, in R. Picone, *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 43-62

**MIANO, P.:** “L’interazione tra il sito archeologico e la città contemporanea. Le mura antiche e il territorio settentrionale”, in R. Picone, *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2014, pp. 65-68

**NAVARRA, M.:** “Il bazar archeologico. Scavare e dimenticare: tecniche di invenzione per un’architettura della città”, in A. Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati / Landscapes of ruins. Ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 130-139

- *Abiura dal paesaggio. L’architettura come trasposizione*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2012

**ORTELLI, L.:** “Verso il sud. Impressioni asplundiane”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 22-33

**OSANNA, M., CARACCILOLO, M.T., GALLO, L.** (a cura di): *Pompei e l’Europa 1748-1943*, Electa, Milano 2015

**PICONE, R.** (a cura di): *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2014

**QUARONI, L.:** *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova 1967

**RUDOLFSKY, B.:** *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1965

**SITTE, C.:** *Die Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Graser, Wien 1889 [trad. it. *L’arte di costruire la città. L’urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1980]

**SABATINO, M.:** *Pride in modesty: modernist architecture and the vernacular tradition in Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2010

**SCHILDT, G.:** “Alvar Aalto in viaggio. Schizzi dai taccuini”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 34-47  
- (eds.), *Sketches*, The MIT Press, Cambridge 1978



**SOANE, J.:** (edited by M. Richardson, M. Stevens) *John Soane, architect: master of space and light*, Royal Academy of Arts, London 1999 [trad. it. Id., *John Soane architetto 1753-1837*, Skira, Milano 2000]

**SUMMERSON, J.:** *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Torino 1970

**WIEBENSON, D.:** *Tony Garnier: the cité industrielle*, G. Braziller, New York 1969

**WREDE, S.:** *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge 1980

**ZANKER, P.:** *La città romana*, Laterza, Bari 2013

**ZEVI, B.:** *Erik Gunnar Asplund*, Il Balcone, Milano 1948

## **Intermezzo 2. Louis I. Kahn**

**BARIZZA, E., FALSETTI, M.:** *Roma e l'eredità di Louis Isadore Kahn*, FrancoAngeli, Milano 2014

**BROWN, F. E.:** *Roman architecture*, G. Braziller, New York 1965

**BROWNLEE, D. B., DE LONG, D. G.:** *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Museum of Contemporary Art, New York 1997

**GATTAMORTA G., RIVALTA L., SAVIO A.:** *Louis I. Kahn. Itinerari*, Officina Edizioni, Roma 1996

**JOHNSON, E. J., LEWIS, M. J.:** *Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*, The MIT Press, Cambridge 1996

**KAHN, L. I.:** (a cura di M. Bonaiti) *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002

- *Drawings*, Access Press, Los Angeles, 1981
- *The travel sketches of Louis I. Kahn / an exhibition organized by the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1978-1979*, Museum Press, Washington D.C., 1978
- (edited by R. S. Wurman, E. Feldman), *The notebooks and drawings of Louis I. Kahn*, The MIT Press, Cambridge 1973
- "Monumentality", in *New Architecture and City Planning*, a cura di P. Zucker, New York 1944, pp. 577-588
- "The Value and Aim in Sketching", in *T-Square Club Journal*, vol. I, n. 6, maggio 1931

**LARSON, K.:** *Louis I. Kahn: unbuilt masterworks*, Monacelli Press, New York 2000

**LATOUR, A.:** (edited by) *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli International, New York 1991

**MCCARTER, R.:** *Louis I. Kahn*, Phaidon, London 2009

**MONTE SERRANO, C.:** *Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)*, in *RA Revista de Arquitectura*, n. 7, 2005, pp. 19-30

**NORBERG-SCHULZ, C.:** *Louis I. Kahn idea e immagine*, Officina Edizioni, Roma 1980

**PALLASMAA, J.:** "An Architecture of the Seven Senses", in S. Holl, J. Pallasmaa, A. Pérez-Gómez (eds.), *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco 2006, pp. 27-38

**RYKWERT, J.:** *Louis Kahn*, Harry N. Abrams, New York 2001

**SCULLY, V.:** "Louis I. Kahn and the Ruins of Rome", in Id., *Modern architecture and other essays*, Princeton University Press, Princeton 2003, pp. 298-319

- *The earth, the temple, and the gods: Greek sacred architecture*, Praeger, New York 1969
- *Louis I. Kahn*, G. Braziller, New York 1962

**SOLOMON, S. G.:** *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, Princeton Architectural Press, New York 2000

**TYNG, A. G.:** *Inhabiting Geometry*, Philadelphia Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago 2011

- (edited by), *Louis Kahn to Anne Tyng. The Rome letters 1953-1954*, Rizzoli International Publications, New York 1997
- "Geometric Extensions of Consciousness", in *Zodiac*, 19, 1969, pp. 130-162

### Capitolo III

**AA.VV.:** *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Wittenborn, New York 1972

**ABRAMS, J.:** "Graves's Travels: Giants and Dwarfs", in M. Graves, *Buildings and projects 1990-1994*, Rizzoli International Publications, New York 1995, pp. 6-11

**ALLEN, S.:** "Field Conditions", in Id., *Points + Lines. Diagrams and projects for the city*, Princeton Architectural Press, New York 1999, pp. 90-103

- "Piranesi's "Campo Marzio": An Experimental Design", in *Assemblage*, n. 10, 1989, The MIT Press, pp. 70-109

- ARGAN, G. C.** (a cura di): *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978
- BARBA, J. J.:** *Invenzioni. Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, Alcalá 2014
- BURE, G. DE:** *Bernard Tschumi*, Birkhäuser, Basel 2008
- COHEN, J. L., DAMISCH, H.** (a cura di): *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*, EHESS Flammarion, Paris 1993
- COLQUHOUN, A.:** "Michael Graves", in *Architectural Monographs 5*, Rizzoli International Publications, New York, pp. 8-17
- DAMIANI, G.** (edited by): *Bernard Tschumi*, Rizzoli International Publications, New York 2003
- DEL CID MENDOZA, A.:** *Las líneas que diseñaron Manhattan de los exploradores a los comisionados*, pp. 177-186, in J. Calatrava (et al.): *La cultura y la ciudad*, Universidad de Granada, 2016
- EISENMAN, P.:** *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, 2009
- (a cura di S. Cassarà) *Contropiede*, Skira, Milano 2005
  - *Blurred zones: investigations of the interstitial. Eisenman Architects, 1988-1998*, Monacelli Press, New York 2003
- EISENMAN, P., KRIER, L.:** *Eisenman-Krier: two ideologies: a conference at the Yale School of Architecture*, Monacelli Press, New York 2004
- GRAVES, M.:** (edited by F. Serrazanetti, M. Schubert), *Michael Graves: Inspiration and process in Architecture*, Moleskine, 2014
- (edited by B. M. Ambroziak), *Michael Graves: images of a grand tour*, Princeton Architectural Press, New York 2005
  - (a cura di T. L. Brown, M. De Vita) *Michael Graves. Idee e progetti 1981-1991*, Electa, Milano 1991
  - "The Necessity for Drawing: Tangible Speculation", in *Architectural Design*, n. 6, 1977
- JACOBS, J.:** *The death and the life of great American cities*, Vintage Books, New York 1961, [trad. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 1969]
- JOHNSON, P., WIGLEY, M.:** *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Little Brown and Co., New York 1988
- LE CORBUSIER:** *Quando le cattedrali erano bianche: viaggio nel paese dei timidi*, trad. di I. Alessi, Chistian Marinotti Edizioni, Milano 2003

**LIBESKIND, D.:** *Between zero and infinity. Selected projects in architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1981

**MILOVANOVIC-BERTRAM, S.:** “Learning from Rome”, in J. Traganou, M. Mitrasinovic (edited by), *Travel, Space, Architecture*, Ashgate, Burlington 2009

**MENDELSON, E.:** *Erich Mendelsohn's Amerika: 82 photographs*, Dover, New York 1993

**NORBERG-SCHULZ, C.:** “Michael Graves and the language of architecture”, in K. Vogel Nichols, P. J. Burke, C. Hancock (edited by), *Michael Graves. Buildings and projects 1982-1989*, Princeton Architectural Press, New York 1990, pp. 6-14

- “Il genius loci di Roma”, in G. C. Argan (a cura di), *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978, pp. 13-27

**ROW, C., KOETTER, F.:** *Collage city*, The MIT Press, Cambridge 1978

**SCOTT BROWN, D.:** “Il ‘pop’ insegna/ Learning from pop”, in *Casabella*, “The city as an artifact”, n. 359-360, 1971, pp. 14-23

**SCULLY, V.:** “Michael Graves's allusive architecture. The problem of mass”, in K. Vogel Wheeler, P. Arnell, T. Bickford (edited by), *Michael Graves. Buildings and projects 1966-1981*, Rizzoli International Publications, New York 1982, pp. 289-298

**TSCHUMI, B.:** *Tschumi Parc de la Villette*, Artifice, London 2014

- *Event-cities 2*, The MIT Press, Cambridge 2000
- (edited by F. Migayrou), *Bernard Tschumi. Architecture: concept & notation*, Adagp, Paris 2014
- *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge 1996 [trad. it. Id., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005]
- *Questions of space: lectures on architecture*, Architectural Association, London 1990
- *Cinegram Folie. Le Parc de La Villette*, Princeton Architectural Press, Princeton 1987
- *La case vide, La villette, 1985*, Architectural Association, London 1986
- *The Manhattan Transcripts*, St. Martin's Press, New York 1981
- “Sanctuaries”, in *Architectural design*, vol. 43, n. 8, 1973

**VENTURI, R.:** *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966 [trad. it. Id., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980]

- “From Rome to Las Vegas”, in G. C. Argan (a cura di), *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma 1978, pp. 130-135

**VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S.:** *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge 1972 [trad. it. *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Cluva, Venezia 1985]

### **Intermezzo 3. Aldo Rossi**

**BONFANTI, E.:** “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”, in *Controspazio*, n. 10, II, 1970, pp. 19-28

**BRUSATIN, M.; PRANDI, A.** (a cura di): *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, Cluva, Venezia 1982

**DAL CO, F.:** “Ora questo è perduto. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi alla Biennale di Venezia”, in *Lotus*, n. 25, 1980, pp. 66-70

**EISENMAN, P.:** “The House of the Dead as the City of Survival”, in A. Rossi, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, IAUS, New York 1979, pp. 4-16

**FERA, S.:** “Aldo Rossi: rielaborazioni. Viaggio e palinsesto”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 112-121

**FERLENGA, A.:** *Aldo Rossi. Opera completa (1993-1996)*, Electa, Milano 1996

**LIBESKIND, D.:** “«Deus ex Machina» / «Machina ex Deo». Aldo Rossi’s Theatre of the World”, in *Oppositions*, n. 21, 1980, pp. 3-23

**ROSSI, A.:** (a cura di G. Celant) *Aldo Rossi: disegni*, Skira, Milano 2008

- (a cura di F. Dal Co), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, The Getty Research Institute, Los Angeles, Electa, Milano 1999
- *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009 (prima edizione italiana: Pratiche, Parma 1990)
- *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, IAUS, New York 1979
- “La città analoga: tavola”, in *Lotus*, n. 13, 1976, pp. 4-9
- (a cura di R. Boncalzi), *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1975
- *L’architettura della città*, Città Studi, Novara 1966

**TAFURI, M.:** *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986

- “L’architecture dans le boudoir”, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, pp. 323-354
- “L’éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia”, in *Domus*, n. 602, 1979, pp. 7-8

**RISPOLI, E. R.:** *Ponti sull’Atlantico. L’Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, Quodlibet, Macerata 2012

**SAINZ GUTIERREZ, V.:** “Una fiesta móvil. La imagen de Sevilla en la obra de Aldo Rossi”, in J. Calatrava (et al.), *La cultura y la ciudad*, Universidad de Granada, 2016

**SAVI, V.:** “Reportage dal Teatro del Mondo”, in *Casa Vogue*, n. 102, 1980, pp. 98-101

**SCULLY, V.:** “L’ideologia nella forma”, in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009

**VIDLER, A.:** “John Hejduk: architettura vagabonda. Fantasticherie di un architetto alla giornata”, in *Lotus*, n. 68, 1991, pp. 88-101

**VITALE, D.:** “Ritrovamenti, traslazioni, analogie. Progetti e frammenti di Aldo Rossi”, in *Lotus*, n. 25, 1980, pp. 55-59

## **Capitolo IV**

**AA. VV.:** *Lineas de trabajo: el dibujo de viaje – el dibujo de proyecto*, La Coruña, 2012

**ÁBALOS, I.:** (ed.) *Bruno Taut. Arquitectura alpina*, Circulo de bellas artes, Madrid 2011

- “Una cartografia imaginaria/An imaginary mapping”, in *2G*, n. 60, 2011, pp. 4-16
- “Central Park”, in *Arquitectura*, n. 334, 2003, pp. 76-85

**ADJAYE, D.:** “The lesson of Africa”, in Id., *Form, Heft, Material*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven-London 2015

**ARNOLD, H.** (edited by): *Work/life: Tod Williams, Billie Tsien*, Monacelli Press, New York 2000

**BAIR, D.:** *Saul Steinberg: a biography*, Nan A. Talese/Doubleday, New York 2012

**BIRAGHI, M., DAMIANI, G.** (a cura di): *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009

**BOERI, S.:** *La città scritta*, Quodlibet, Macerata 2016

**CACCIARI, M.:** “Metropoli della mente”, in *Casabella*, n. 523, 1986, pp. 14-15

**CALVINO, I.:** *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993

**CALATRAVA, J.:** (et al.): *La cultura y la ciudad*, Universidad de Granada, 2016

M. del Mar Villafranca Jiménez, *El paseo de los tristes de Granada como referente de una escenografía oriental a propósito de un dibujo de William Cell*, pp. 55-61

- (ed.) *Arquitectura y cultura contemporánea*, Abada Editores, Madrid, 2010

**CARPENZANO, O.:** *Idea immagine architettura. Tecniche d’invenzione architettonica e composizione*, Gangemi, Roma 2013

**CIANCHETTA, A., MOLTENI, E.** (a cura di): *Álvaro Siza: private houses, 1954-2004*, Skira, Milano 2004

**COHEN, J.-L.:** “Architectural dialogs”, in E. Longhauser (edited by), *Álvaro Siza, architect: drawings, models, photographs*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica 2006, pp. 6-9

**CURTIS, W. J. R.:** *Abstracción y luz: dibujos, pinturas, fotografías. Catalogo*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2015

**DOMINGO SANTOS, J.:** “Inventario de una ciudad imaginaria”, in J. Calatrava et al.(eds.), *La Cultura y la Ciudad*, Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 701-708

- *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2013
- Juan Domingo Santos, *El croquis*, n. 148, 2010
- *Acciones, procesos y experiencias en el paisaje*, in J. Calatrava e A. Gomez-Blanco (ed.), *Arquitectura y cultura contemporanea*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp. 121-147
- *El sentido de las cosas: una conversacion con Álvaro Siza*, in *El Croquis Álvaro Siza 2001-2008*, n. 140, 2008, pp. 6-62
- Numero monografico di *AA Arquitectura de autor*, n. 43, 2007
- *El “manifiesto de la Alhambra”. Una meditacion a paso*, in *Quelle AQ. Arquitectura Andalucia Oriental*, n. 8, 1993, pp. 72-73

**FARINELLI, F.:** *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2016

- *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009
- *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003

**FRAMPTON, K.:** “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in H. Foster (eds.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, pp. 16-30

**FRAMPTON, K. et. al.** (a cura di): *Professione poetica / Poetic profession*, Electa, Milano 1986

**FLECK, B.:** *Álvaro Siza. Obras y proyectos, 1954-1992*

**GREGOTTI, V.:** *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966

- *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

**HAYS, K. M.:** *Sanctuaries. The Last Works of John Hejduk*, Whitney Museum of American Art, New York 2002

- (edited by), *Architecture | Theory | since 1968*, The MIT Press, Cambridge 2000
- (edited by), *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York 1998

**HEJDUK, J.:** *John Hejduk: 7 Houses*, Institute for Architecture and Urban Studies, Catalogue 12, New York 1980



- *Such Places as Memory. Poems 1953-1996*, The MIT Press, Cambridge-London 1998
- *Works 1950-1983*, ETH Zürich, Zürich 1983
- *Three projects*, Cooper Union School of Art and Architecture, New York 1969

**HEJDUK, J., CANON, R.:** *Education of an Architect: a point of view*, The Cooper Union, New York 1971

**KINKEAD, E.:** *Central Park 1857-1995. The birth, decline, and renewal of a National Treasure*, Norton, New York 1990

**MANSILLA, L. M., TUÑÓN, E.:** *Conversaciones de viajes*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2010

**MARTÍ ARÍS, C.:** *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993 [trad. it. Id., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, De Agostini, Novara 2006]

**MONEO, R.:** *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999

**PONSI, A.:** *L'architettura dell'analogia*, LetteraVentidue, Siracusa 2013

**PURINI, F.:** *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000

**SEGUÍ, J.:** *Anotaciones para un imaginario del dibujar*, in *EGA*, n. 13, 2008, pp. 70-81

**SESTITO, M.:** *Alfabeti d'architettura*, Gangemi Editore, Roma 1994

**SIZA, A.:** *Textos*, Abada Editores, Madrid, 2014

- *Imaginar la evidencia*, traduzione a cura di J. Barja, Abada Editores, Madrid, 2003
- (a cura di Brigitte Fleck), *City Sketches Stadtskizzen Deseños urbanos*, Birkhäuser Verlag, Basilea 1994

**SMITH, J.:** *Saul Steinberg: illuminations*, Yale University Press, New Haven 2006

**SOLÀ-MORALES de, I.:** *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 2003 (II edizione) (I edizione: 1995)

- *Inscripciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- *Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 2003

**SORIANO, F.:** *Un viaje con la mirada: la arquitectura como relato*, Abada Ediciones, Madrid, 2016

**SORKIN, M.:** *All over the map: writing on buildings and cities*, Verso, London-New York, 2011

**SOTTASS, E.:** *Foto dal finestrino*, Adelphi, Milano 2009

**TORRECILLAS, A. J.:** *El viaje de vuelta. El encuentro de la contemporaneidad a través de lo vernáculo*, Tesis doctorales, Universidad de Granada, 2006

**TRILLO DE LEYVA, J. L.:** *La palabra y el dibujo*, Lampreave, Madrid, 2012

- *Notas indias. Seminario de Chandigarh*, Aula Taller, Universidad de Sevilla, 2002

**VALENTINE, L. N. & A.:** *The American Academy in Rome, 1894-1969*, The University of Virginia Press, Charlottesville 1973

**VALLE, G.:** (eds.) *Luis M. Mansilla + Emilio Tuñón. From rules to constraints*, Princeton School of Architecture, Lars Müller Publishers, Hong Kong, 2012

**VITALE, D.:** “Mappe immaginarie”, in I. de Solà-Morales, *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, a cura di M. Bonino e D. Vitale, Allemandi, Torino 2005, pp. 7-17

**WARE, C., PASCALE, M.** (edited by): *Along the lines: selected drawings by Saul Steinberg*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven 2017

**WILLIAMS, T., TSIEN, B.:** *The architecture of the Barnes Foundation: gallery in a garden, garden in a gallery*, Skira Rizzoli Publications, New York 2012

## **Conclusioni**

**APPADURAI, A.:** *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996

**COLOMINA B.:** “Verso un architetto globale”, *Domus* 946, 2011

**DE CARLO, G.:** *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995

**DEFUSCO, R.:** *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari 2005

**KOOLHAAS, R.:** *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Oxford Press, New York 1978 [trad. it. Id., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2000]

**KOOLHAAS, R., AMOMA et. al.:** *Content*, Taschen, Köln 2004

**MONEO, R.** (a cura di M. Bonino): *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino 2007

**SIZA, A., CASTANHEIRA, C.:** *Las ciudades de Alvaro Siza*, Edicion Talis, Madrid 2001

**UNGERS, O. M.:** *Morphologie: City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung W. König, Köln 1982

**VIDLER, A.:** *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*, The MIT Press, Cambridge 1992 [trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1992]

